KARL MARIA VON WEBER
ALS KLAVIERKOMPONIST

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

WALTER GEORGII
AUS STUTTGART

HALLE A. S.
1914

Referent: Prof. Dr. Hermann Abert

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Februar 1914

Copyright 1914 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

HERRN

PROFESSOR MAX VON PAUER

IN HERZLICHER VEREHRUNG

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544302_0292

Inhalt.

Seite

Hauptsächliche Literatur VI
Chronologisches Verzeichnis von Webers Werken für und mit Klavier VII

Erster Teil: Der Stil.

I. Übersicht über die Entwicklung der Virtuosen- und Salonmusik 1
II. Webers Klaviertechnik und stilistische Eigentümlichkeiten 5
III. Der Zusammenhang von Webers Stil mit dem seiner Vorgänger und Lehrer 12

Zweiter Teil: Die Werke.

IV. Die Sonaten und die in Sonatenform geschriebenen Werke 16
1. Das Verhältnis der Sonaten Webers zur zeitgenössischen Sonatenproduktion 16
2. Die einzelnen Satztypen: Allegro — Adagio — Menuett und Finale . . . 20
Anhang: Konzerte und Konzertstück 27
V. Die Variationen, kleineren Solostücke und Tänze 29
1. Variationen 29
2. Momento capriccioso und Rondo brillante 31
3. Allemanden, Ecossaisen, Walzer, Polonaisen, »Aufforderung zum Tanz« . 32
Anhang: Werke für Klavier zu vier Händen 36
Namenregister 38
Notenbeispiele 39

Hauptsächliche Literatur.

Max Maria von Weber: Carl Maria von Weber, ein Lebensbild. 3 Bände. 1864 bis 1866.

F. W. Jähns: C. M. v. Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen. 1871.

G. Kaiser: Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber. Kritische Ausgabe. 1908.

A. Reißmann: C. M. v. Weber. 1886.

H. Gehrmann: C. M. v. Weber. 1899.

G. Servières: C. M. v. Weber. 1906.

W. H. Riehl: Musikalische Charakterköpfe. 2. Teil. 5. Aufl. 1878. p. 260 ff.: Weber als Klavierkomponist.

A. W. Ambros: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1860. p. 42 ff.: Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur. p. 193 ff.: Die Tanzmusik seit hundert Jahren.

O. Gumprecht: Neuere Meister. 1883. p. 41 ff.: C. M. v. Weber.

La Mara: Musikalische Studienköpfe. 1. Teil. 3. Aufl. 1877. p. 3 ff.: Weber.

O. Bie: Das Klavier und seine Meister. 1898. p. 195 ff.: Weber.

A. Rubinstein: Meister des Klaviers. 1899. p. 48 ff.: C. M. v. Weber.

A. Marmontel: Symphonistes et virtuoses. 1881. p. 161 ff.: Weber.

R. Breithaupt: Die natürliche Klaviertechnik. 1. Teil. 3. Aufl. p. 520 ff.: C. M. v. Weber.

O. Klauwell: Geschichte der Sonate. 1899.

J. S. Shedlock: Die Klaviersonate. 1897.

A. Prosniz: Handbuch der Klavierliteratur. 1. Teil. 2. Aufl. 1908.

C. F. Weitzmann: Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. 1863.

Chronologisches Verzeichnis
von Webers Werken für und mit Klavier[1].

1800: 6 Variationen über ein eigenes Thema, op. 2 *C* dur[2].
1801: *6 petites Pièces faciles, op. 3 (vierhändig).
*12 Allemanden, zu op. 4.
1802: *6 Ecossaisen, ohne Opuszahl.
1804: 8 Variationen über ein Thema aus »Castor und Pollux« op. 5 *F* dur[3].
6 Variationen über ein Thema aus »Samori«, op. 6 *B* dur (für Klavier, Violine und Violoncello).
1807: *7 Variationen über »Vien quà, Dorina bella«, op. 7 *C* dur.
1808: *7 Variationen über ein eigenes Thema, op. 9 *F* dur.
*9 Variationen über ein norwegisches Thema, op. 22 *D* moll (für Klavier und Violine.
*Momento capriccioso, op. 12 *B* dur.
*Grande Polonaise, op. 21 *Es* dur.
1809: Klavierquartett *B* dur, ohne Opuszahl[4].
»6 Pièces pour le Pianoforte à quatre mains«, op. 10.

---

1) Nach Jähns. Weber hatte die bei anderen Komponisten nicht allzu häufige, den Historiker desto mehr beglückende Gewohnheit, auf seinen Manuskripten die genaue Entstehungszeit zu vermerken. Soweit die Autographen nicht auffindbar sind, gibt Webers Tagebuch über die Daten Aufschluß. Er hat es von 1810 bis zu seinem Tode geführt. Bei der Datierung derjenigen vor 1810 entstandenen Klavierstücke, deren Autographe verloren gegangen sind, ist man auf das Verzeichnis der Werke Webers angewiesen, das er eigenhändig 1812 angelegt und später vervollständigt hat. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß ihm dabei kleine Irrtümer unterlaufen sind. Doch handelt es sich hier nur um die wenigen Stücke, welche oben mit einem Stern bezeichnet sind.

2) Autograph verschollen, aber die erste Ausgabe enthält eine Widmung mit dem Datum des 6. Juni 1800. Vgl. Jähns p. 37.

3) Dieses und das folgende Werk sind unter dem Einflusse Voglers in Wien geschrieben. Das von Weber selbst herrührende Verzeichnis seiner Werke gibt das Jahr 1803 an. Dies stimmt zweifellos nicht. Weber erwähnt nämlich in einem an seinen Jugendfreund J. Susann gerichteten Wiener Brief vom 2. April 1804 die Variationen als Neuheit mit dem Bemerken, er habe während der ersten neun Monate seines Aufenthaltes in Wien gar nichts komponiert. Nun sind aber — nach Max v. Weber I, p. 74 — die Webers Juni 1803 in Wien angekommen. Folglich können die Variationen erst Frühjahr 1804 entstanden sein. Vgl. Jähns p. 56.

4) Der zweite Satz scheint bereits 1806 entstanden zu sein, s. Jähns p. 90.

1810: Erstes Konzert für Klavier und Orchester, op. 11 *C* dur.
6 Sonaten für Violine und Klavier, zweites opus 10.
1811: 7 Variationen über ein Thema aus »Silvana«, op. 33 *B* dur (für Klavier und Klarinette).
1812: Zweites Konzert für Klavier und Orchester, op. 32 *Es* dur.
Erste Sonate, op. 24 *C* dur.
7 Variationen über ein Thema aus Méhuls Oper »Joseph« op. 28 *C* dur.
6 »Favorit-Walzer« ohne Opuszahl[1]).
1814—15: 9 Variationen über »Schöne Minka«, op. 40 *C* moll.
1814—16: Zweite Sonate, op. 39 *As* dur.
1815—16: Grand Duo concertant, op. 48 *Es* dur (für Klavier und Klarinette).
1816: Dritte Sonate, op. 49 *D* moll.
Divertimento, op. 38 *C* dur (für Klavier und Guitarre).
1817: 7 Variationen über ein Zigeunerlied, op. 55 *C* dur.
1818—19: »8 Pièces pour le Pianoforte à quatre mains«, op. 60.
Trio, op. 63 *C* moll (für Klavier, Flöte und Violoncello)[2]).
1819: Rondo brillante, op. 62 *Es* dur.
»Aufforderung zum Tanz«, op. 65 *Des* dur.
Polacca brillante, op. 72 *E* dur.
1819—22: Vierte Sonate, op. 70 *E* moll.
1821: Konzertstück für Klavier und Orchester, op. 79 *F* moll.

1) Wahrscheinlich 18 Walzer; doch lassen sich zwölf nicht mit voller Bestimmtheit Weber zuschreiben, s. Jähns p. 166 f.
2) Die Entstehung des dritten Satzes geht vermutlich auf das Jahr 1813 zurück, s. Jähns p. 281 f.

Römische Ziffern hinter den Opuszahlen bedeuten die Satznummern, z. B. op. 70 IV= Opus 70, vierter Satz.

Erster Teil:

Der Stil.

I. Übersicht über die Entwicklung der Virtuosen- und Salonmusik.

In der Geschichte der Klaviermusik ragt zu Beginn des 19. Jahrhunderts wie ein einsamer Gipfel die Erscheinung Beethovens hervor. Vor seinem Riesengeist ist alles verblaßt, was um ihn war. Wie verblendet erscheinen der Nachwelt die Menschen von damals, welche neben Beethoven heute längst vergessene Klavierkomponisten auf den Schild erhoben. Was war es, das den Geschmack des Publikums so sehr fesseln konnte? Keine Kunst, die mit der Beethovens irgendwelche Verwandtschaft hatte, vielmehr eine, die zu ihm im denkbar schärfsten Gegensatze stand, aber gerade damals mächtig ihre Schwingen regte: die Virtuosen- und die Salonmusik.

Was unter Virtuosenmusik zu verstehen ist, dürfte ohne weiteres klar sein: Musik, die von Virtuosen für Virtuosen geschrieben ist; die Entfaltung technischer Schwierigkeiten steht stark im Vordergrund, ein Virtuose ist daher zur Wiedergabe erforderlich, und ein Virtuose ist auch als Urheber vorauszusetzen, denn nur ein solcher kennt die technischen Möglichkeiten in Verbindung mit ihrer Wirkungsfähigkeit bis ins genaueste und ist imstande, sie völlig auszunützen. Schwerer ist es, dem Begriff der Salonmusik beizukommen. Sie ist natürlich eine Musik, die ihrem Wesen nach am besten in den Salon paßt. Es fragt sich nur, was demnach die Charakteristika einer solchen Kunst sind. Hugo Riemann bestimmt sie in seinem Musiklexikon folgendermaßen: »Nur für die äußerliche Unterhaltung berechnete Musik, triviales Tongeklingel; ein Begriff, dessen Definition man nur mit Bedauern geben kann, da die Salonmusik die Verflachung des Geschmacks der Dilettanten und die Versumpfung der Mehrzahl der Komponisten verrät. Die Salonmusik ist der traurige Ersatz für das, was man ehedem Hausmusik nannte.« Diese Definition ist zu eng. Der Salon muß keineswegs etwas ganz Unkünstlerisches sein.[1]) Ebensowenig ist die Salonmusik an sich ver-

1) Zu Zeiten haben sich bedeutende Künstler, produzierende wie reproduzierende, in »Salons« zu literarischer, musikalischer oder auch allgemein ästhetischer Unterhaltung versammelt. Ferner werden Kunstausstellungen schon seit langer Zeit oft als »Salon« bezeichnet.

werflich. Wie dem Salongespräch, so ist auch der Salonmusik ein gewisser Konversationston eigen; was man sagt, braucht nicht bedeutungsvoll und tiefsinnig zu sein, aber man spricht es stets in verbindlicher, gefälliger Form aus. Es wäre puritanisch, einer solchen leichten Unterhaltungskost jedwede Berechtigung abzusprechen. Allerdings ist die Salonmusik oft entartet und der ernsteren Kunst bei der großen Menge eine gefährliche Nebenbuhlerin geworden. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß eine Anzahl von Werken wirklich großer Komponisten der Salonmusik zuzuzählen ist. Chopin war von Grund aus eine Salonnatur; Jensens »Erotikon« op. 44, Liszts »Liebesträume«, manche Klavierstücke von Tschaikowski und Grieg usw. sind echte Salonmusik.

Zu den besten Vertretern der Virtuosen- und der Salonmusik gehört Karl Maria von Weber[1]). Seine Werke umspannen etwa die beiden ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts. Schuberts Klavierkompositionen fallen noch teilweise mit denen Webers zusammen, haben aber damals ganz im Verborgenen geblüht; sieht man von ihnen ab, so ist Weber in jener Zeit neben Beethoven der einzige Klavierkomponist, dessen Werken man heute noch zum Teil wirklich lebendiges Interesse entgegenbringen kann. Wo er sich auf gleiches Gebiet mit Beethoven begibt, wie in der Sonate, in der Kammermusik, zieht Weber immer den kürzeren; dagegen hat er in der Salon- und besonders in der Virtuosenmusik ein Betätigungsfeld gefunden, auf dem er mit dem älteren Meister nicht zu wetteifern brauchte, und hier hat denn auch seine Kunst Früchte gezeitigt, welche zum Erfreulichsten gehören, was dieser Zweig der Literatur aufzuweisen hat.

Bevor ich zu dem Versuch übergehe, die Entwicklung der Virtuosen- und Salonmusik bis zu Weber flüchtig aufzuzeichnen, möchte ich vorausschicken, daß sich in der Praxis manchmal die Grenzen zwischen Virtuosen- und Salonmusik etwas verwischen, ebenso die Grenzen zwischen diesen und der ernsten Richtung, welche die brillante und die gefällige Wirkung verschmäht.[2]) Mehrere Schlußsätze der Sonaten von Haydn und Mozart nähern sich dem Charakter der Unterhaltungsmusik, und andererseits besitzen manche virtuose Kompositionen von Chopin oder Liszt einen musikalischen Gehalt, der keineswegs gering einzuschätzen ist. Man wird daher bei vielen Stücken zwar von einem salonmäßigen Einschlag reden dürfen, ohne ihnen jedoch salonmäßigen Grundcharakter zuschreiben zu können, und umgekehrt; ebenso bezüglich

1) Wollte man diese Zuteilung auf das gesamte Wirken Webers beziehen, so würde man ihm selbstverständlich bitter unrecht tun. Es sei daher betont, daß hier nur von seiner Klaviermusik die Rede ist.

2) Ein Schlagwort für diese Kunst — gemeint ist die eines J. S. Bach, eines Beethoven — gibt es leider nicht. Die Bezeichnung »klassisch« ist zu vieldeutig, als daß sie hier angewandt werden könnte.

der Virtuosität. Im folgenden sind nur Namen und Werke genannt, für welche die Zugehörigkeit zur einen oder zur anderen Richtung charakteristisch ist.

Das früheste Auftreten der Virtuosität fällt in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die ersten großen Förderer der Klaviertechnik waren zwar die englischen Virginalisten um 1600; als Virtuosen können wir sie aber noch nicht bezeichnen. Der Vater der Virtuosenmusik ist Domenico Scarlatti. Mit seinen Terzen-, Sexten- und Oktavengängen, seiner Handgelenk-, Repetitions- und Sprungtechnik hat er die entscheidende Grundlage für die moderne Virtuosenkunst gegeben.[1]) Jeder Künstler wurzelt irgendwie in der Vergangenheit, auch Scarlatti. Aber was er bei Vorgängern (etwa Pasquini und besonders Durante) zerstreut und mehr nur andeutungsweise vorgefunden hat, das hat er ausgebaut und gewissermaßen systematisch verwertet. Seine Errungenschaften haben sich außerordentlich rasch verbreitet; sogar sein Altersgenosse Joh. Seb. Bach hat von ihm gelernt.[2]) In Italien selbst schloß sich P. D. Paradies mit seinen zwölf »Sonate di Gravicembalo« eng an Scarlatti an; auch Bachs jüngster Sohn, Johann Christian, huldigte in Mailand der neuen Richtung. In Deutschland spielen J. K. F. Fischer und besonders Johann Kuhnau schon vor Scarlatti mit ihren etüdenartigen Präludien als Klaviertechniker eine vorbereitende Rolle. Aber auch dort hat sich die eigentliche Virtuosität erst unter dem Einflusse Scarlattis Bahn gebrochen, zunächst bei Ph. E. Bach. Der allgemeine Stand der Technik in Deutschland um die Mitte des Jahrhunderts und etwas darüber entspricht der seinigen. So allgemein ist die Freude an der damals erreichten, wenn auch für moderne Begriffe bescheidenen Virtuosität gewesen, daß sich die homophonvirtuose Schreibart bei Joh. L. Krebs — unter den italienischen Komponisten schon vorher bei Porpora — sogar in die Fugen verirrt hat.

Der wahre Erbe Scarlattis ist aber erst Muzio Clementi gewesen. Obwohl er erst 1832 gestorben ist, fällt doch der größere Teil seiner schöpferischen Tätigkeit ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts. Scarlatti und Clementi sind die beiden Hauptpfeiler der Virtuosität in diesem Jahrhundert. In seinen Sonaten, Etüden und in der Toccata hat Clementi besonders das Passagenspiel sowie die Terzen- und Oktaventechnik gefördert und den seit Scarlatti erweiterten Klavierumfang so ausgenützt, daß eigentlich zum ersten Male ein wirklich voller, satter

---

1) Zu seinen schwierigsten Stücken gehören einige ziemlich unbekannte, z. B. Allegro *D* dur 3/8 in Farrencs »Trésor des pianistes« VII, p. 232 und die beiden dort folgenden Nummern. Der Venetianer Benedetto Marcello (1686—1739), in seiner Klaviermusik ein geistiger Schüler Scarlattis, hat in der »Sonate« *C* moll (Farrenc, ebenda IX) eine Repetitionstechnik angewendet, deren Schwierigkeit in der Literatur aller Zeiten kaum ihresgleichen hat.

2) Vgl. Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1. Teil, 1899, p. 426.

Klavierklang entsteht. Sogar Beethoven hat von ihm gelernt. Überhaupt hat Clementi mehr oder weniger auf alle Klavierkomponisten seiner Zeit eingewirkt, besonders auf eine Reihe hervorragender Schüler, wie Cramer, Field, Klengel, Berger, Moscheles, Kalkbrenner. Unter diesen ist Cramer hervorzuheben als derjenige, dessen Werke teilweise noch vor Weber für die Entwicklung der Klaviertechnik wichtig sind.

Um die Jahrhundertwende ist bereits ein ganzes Heer von Virtuosen auf dem Plan. Es ist hier nicht der Ort, viele Namen zu nennen. Aber auf zwei deutlich unterscheidbare Gruppen sei aufmerksam gemacht: die Hauptvertreter der einen sind Dussek, Prinz Louis Ferdinand und Weber, auf der andern Seite stehen Hummel, Pixis und Czerny. Diese sind die jüngeren Streitkräfte und stellen die radikale Fortschrittspartei dar[1]). Die von ihnen und ihren Gesinnungsgenossen bevorzugten Formen sind die Fantasien über Operntheme[2]), Variationen, Capricen u. ähnl. Denn diese Formen sind nicht nur in den Augen des Publikums besonders »gefällig«, sondern lassen vor allem für die Anhäufung virtuoser Effekte freie Hand. Dazu gehört in erster Linie die Einschaltung ausgedehnter Kadenzen, die in keinem inneren Zusammenhange mit ihrer Umgebung stehen und lediglich Selbstzweck sind; besonders beliebt sind glitzernde, klingelnde Figuren im höchsten Diskant, wie sie jedermann von Liszt her kennt. So lange vor ihm ist diese Art von Kadenzen entstanden. Auch die Fertigkeit, einen dürftigen Inhalt durch dekorativen Aufputz zu verhüllen, erinnert nicht selten an Liszt[3]).

Auf solche Extravaganzen verzichtet die andere Gruppe. Zwar kommen bei Louis Ferdinand einige freie Kadenzen vor[4]), doch sind sie aus dem musikalischen Zusammenhange im Sinne eines Höhepunktes der Entwicklung halbwegs erklärbar. Diese Komponisten legen ihrer Phantasie etwas mehr Zügel an. Sie stehen noch der klassischen Tradition näher. Auch Weber befleißigt sich einer gediegenen Form selbst in Stücken von glänzender Virtuosität. Doch bevor wir auf seinen Stil näher eingehen,

1) Nämlich in den Virtuosenstücken ihrer Jugendzeit, um die es sich hier handelt. Sie haben aber damals auch einige ernste, nicht virtuose Werke geschrieben, und vollends später — sie sind alle erheblich älter geworden als Weber — schlagen sie zum Teil ganz andere Wege ein. Aus dem temperamentvollen Virtuosen und warm empfindenden Romantiker, welcher Czerny in seiner Jugend war, ist im Laufe der Jahre ein trockener Schulmann geworden.

2) Diese potpourriartige, degenerierte Form der Fantasie hat mit der klassischen wenig zu tun. Sie ist gerade damals aufgekommen.

3) Dies alles gilt in hervorragendem Maße von einem Stück, das ich nicht unerwähnt lassen möchte, weil es durch seinen modern-virtuosen Charakter wie ein Anachronismus wirkt: »Les sauts du diable, grand caprice fantastique« von A. E. Müller (1767—1817). Man kann sich nicht genug darüber wundern, wie sich dieser Mann nebenbei auf den äußersten Bravourstil verstanden hat; denn er war ein würdiger Thomaskantor und vortrefflicher Mozartspieler. Von seinen anderen Werken sind viele so sehr im Stile Mozarts gehalten, daß man etliche lange Zeit Mozart selbst zugeschrieben hat (vgl. Köchel-Verz., »Untergeschobene Werke«).

4) In den Klaviertrios op 2 und op. 3 sowie im Klavierquartett op. 6.

müssen wir noch auf die Entwicklung der Salonmusik einen kurzen Blick werfen.

Als ihre erste Blütezeit möchte ich die französische Klaviermusik eines Couperin und Rameau bezeichnen. Sie würde demnach aus derselben Zeit stammen, da in Italien das Morgenrot der Virtuosität anbricht. Nicht mächtig und leidenschaftlich, sondern klein und zierlich, nicht tief, sondern einschmeichelnd und wohlklingend — diese Eigenschaften werden die Anwendung des Begriffes der Salonmusik gestatten. Da jene Meister auch auf das Ausland großen Einfluß hatten, war der »galante Stil« sehr bald auch in Deutschland heimisch (vgl. Gottlieb Muffat u. a.). Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts vermochte die Salonmusik der Gefahr der Verflachung nicht zu entgehen, desto mehr gewann sie an Popularität durch Vertreter wie Wanhal, Gelinek, Pleyel, Steibelt u. a. Eine Stufe höher stehen Kozeluch und Eberl. Aber erst Dussek hat mit wirklichem Geschmack und einiger Vornehmheit in seinen Rondos und Variationen den Ton der Salonmusik wieder angeschlagen. Seinen Spuren folgt Weber. Nur hat er, anders als Dussek, etwas von dem französischen »Esprit« an sich. Man befindet sich bei ihm in einem aristokratischen Salon, bei Dussek mehr in einem vornehm-bürgerlichen.

II. Webers Klaviertechnik und stilistische Eigentümlichkeiten.

Während sich Weber im Rondo brillante und in manchen seiner Variationen erfolgreich auf den Boden der Salonmusik begibt, ist er in den meisten anderen Kompositionen vorwiegend Virtuose. Sein Stil ist dementsprechend überaus klaviermäßig; d. h. einerseits sind die dem Instrumente eigentümlichen Effekte vorteilhaft ausgenützt, andererseits ist selbst bei großer Schwierigkeit auf verhältnismäßig bequeme Spielbarkeit Bedacht genommen. »Große Schwierigkeit« und »bequeme Spielbarkeit« ist nur scheinbar ein Widerspruch. Denn es ist ein bedeutender Unterschied, ob die Spielformen der Hand angepaßt sind, wie dies bei Weber, auch bei Mendelssohn, Chopin und Liszt gewöhnlich der Fall ist; oder ob der Komponist sich darüber hinwegsetzt, wie z. B. der »letzte Beethoven«, Schumann in seinen späteren Werken und besonders Brahms.

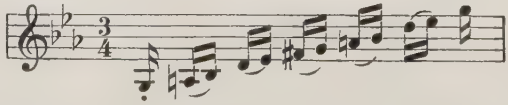
Dieser klaviermäßige Charakter schließt indessen bei Weber so wenig wie später bei Liszt orchestrale Klangfarben aus, so in den Einleitungen zur »Aufforderung« und zur Grande Polonaise, in den Seitensätzen des Rondo und der Polacca, usw. Besonders orchestral wirken die ziemlich häufigen Tremoli, und zwar paukenähnliche Oktaventremoli im Baß wie auch dem Streichorchester entlehnte Akkordtremoli. Die ersteren sind entschieden etwas anderes als die altbekannten Murkys

und tauchen erst um die Zeit Webers auf. Vielleicht hat sie sein Lehrer Abt Vogler in die Klaviermusik eingeführt[1]). Weber macht davon schon als Knabe in den Variationen op. 2 Gebrauch, also vor der Bekanntschaft mit Vogler. Merkwürdig ist, daß er sogar in den beiden Konzerten vom Klavier Tremoli ausführen läßt, wo es doch näher läge, sie dem Orchester zuzuerteilen. In diesem Zusammenhang sei auch jener in der späteren Literatur noch manchmal erscheinende Effekt einer gehaltenen, nur von kurz abgerissenen Akkorden gestützten Melodie erwähnt, den Weber in den langsamen Sätzen des *C* dur-Konzerts und der *As* dur-Sonate, sowie in der Einleitung des Konzertstückes angewendet und wohl selbst erfunden hat[2]). Seine Vorliebe für Gesang mit Guitarrenbegleitung mag ihm diesen Gedanken eingegeben haben; aber auch als Nachahmung einer Holzbläsermelodie mit Pizzicato-Begleitung lassen sich diese Partien leicht vorstellen.

Daß sich auch opernhafte Züge vorfinden, nimmt bei einem Manne wie Weber nicht wunder. Die Art der Themenerfindung, eine Neigung zum Dramatischen und Pathetischen, Dinge wie die Einfügung eines Marsches und der Stretta-Charakter des Finales im Konzertstück lassen nicht verkennen, daß hier ein Opernkomponist am Werke ist.

Von solchen Eigentümlichkeiten abgesehen ist aber Weber wie gesagt ein echter Virtuose, welcher die Vorzüge seines Instruments ins hellste Licht zu setzen weiß. Das Gepräge geben seinem Klavierstil die Skalen und Arpeggien, die »Passage«, während die Akkordtechnik eine untergeordnete Rolle spielt (immerhin hat er auch diese im Momento capriccioso und in den Variationen op. 28 glänzend verwertet). Er war darin nicht eigentlich erfinderisch; viele seiner Spielformen kommen zerstreut schon bei diesem oder jenem älteren Komponisten vor. Sehr oft hat sie aber erst Weber voll ausgenützt und ihnen einen besonderen Glanz verliehen, so daß wir sie jetzt als spezifisch weberisch empfinden. Manche sind auch zur Manier bei ihm geworden; man begegnet ihnen auf Schritt und Tritt.

Dies hat namentlich von einer Tonfolge zu gelten, welche aus Dreiklangs- (auch Septakkord-) tönen mit eingefügten unteren Halbtonstufen besteht:

1. 

Grande Polonaise.

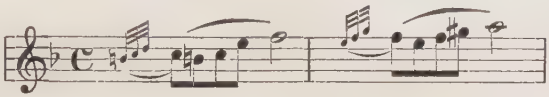
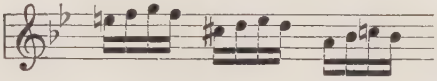
1) Vogler, Air de Malborough varié (vor der Kadenz), Variationen über einen Marsch aus Samori (Var. 2), 16 Variationen *F* dur (letzte Var.).

2) Der zweite Satz der Sonate op. 36 von A. E. Müller enthält den gleichen Effekt; da dies Werk aber erst 1814 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung besprochen wird, so ist es wahrscheinlich nach Webers *C* dur Konzert entstanden. Siehe Notenbeispiel 34 (Beilage).

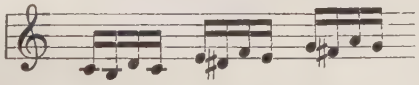
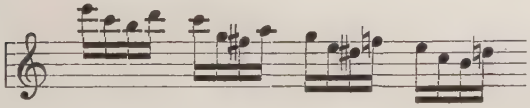
Die unteren Halbtonstufen erscheinen bald als Durchgangstöne wie hier, bald als Vorhalte. Auch abwärts steigend ist jene Tonfolge überaus häufig:

2. Konzert op. 32 I.

Das nämliche Prinzip taucht in mancherlei Umbildungen auf, s. Beispiel 3—7, 18 und 22[1]).

3. Sonate op. 49 I (Gesangsthema).

4. Opus 6, Var. 1.

Es gibt kaum ein Stück, in welchem diese Tonfolgen nicht nachweisbar wären; schon im Opus 2 sind sie vertreten. In den letzten Jahrzehnten vor Weber begegnet man ihnen bei verschiedenen Komponisten[2]); jedoch sind sie bei keinem so sehr zum stereotypen Ausdrucksmittel geworden wie bei Weber.

Ähnlich steht es mit den Zweier- und den noch häufigeren Viererfiguren. Die wichtigsten Gestalten sind in den Beispielen 1, 2, 4—6, 22 und 29—31 vertreten.

5. Konzerstück (*Più mosso*) und Sonate op. 24 IV.

6.  Sonate op 24 IV (*Koda*).

Figur 6 findet man wörtlich schon vor Weber bei A. E. Müller[3]), Figur 5 ganz ähnlich bei Sterkel[4]).

Endlich seien noch die Rollfiguren erwähnt:

7. Konzertstück (*Presto assai*).

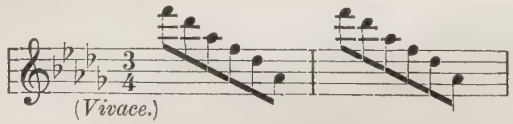
---

1) Die Notenbeispiele 15—36 befinden sich am Schlusse in der besonderen Beilage.
2) Kein Geringerer als Beethoven hat daraus ein Thema gestaltet (Sonate op. 14 Nr. 2 I).
3) In dessen Sonate op. 14 Nr. 2 II, Variation 6. Auch sonst verwendet Müller manchmal Figurationen, die an Weber erinnern; vgl. Beisp. 35 und 36.
4) In der Sonate (mit Violine) op. 44 III.

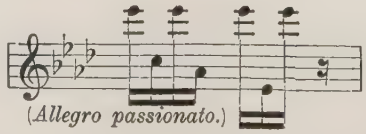
Auch hier — vgl. Beispiel 4 — zeigt sich wieder der charakteristische Webersche Vorhalt (das erste und das siebente Sechzehntel in jedem Takt); die Hauptnote der Figur, d. h. diejenige, welche sich mit der latenten harmonischen Unterlage — C 7 — deckt, ist jeweils das zweite, bzw. achte Sechzehntel. Zwei Abarten dieser Figur zeigt das Beispiel 23 und dessen Umkehrung, Beispiel 24.

Mit den angeführten Hauptformen von Webers Passagenbildung erschöpft sich das Bild seiner Klaviertechnik keineswegs. Abgesehen von der damals beliebten Repetitionstechnik, an der Weber achtlos vorübergegangen ist, finden sich bei ihm alle technischen Errungenschaften seiner Zeit, so besonders die Terzengänge, sogar solche in beiden Händen zugleich; der erste Satz des *Es* dur Konzertes ist stellenweise die reinste Terzenetüde. Seit Scarlatti war die Terzentechnik ein Haupttummelplatz aller komponierenden Virtuosen geworden; es ist bezeichnend, daß dagegen Haydn, Mozart und Beethoven mit verschwindenden Ausnahmen[1]) auf sie verzichten. Auch der Oktavtechnik hat sich Weber sehr angenommen; der Glanz der Oktaven macht das Finale des Opus 79 zu einem Paradestück, das lange nicht übertroffen worden ist.

Ebenso kühn ist Webers Sprungtechnik. Dieser Effekt ist durch Durante und Scarlatti zunächst in der italienischen Klaviermusik heimisch geworden und hat sich von dort aus auch in Deutschland eingebürgert (Telemann, F. A. Maichelbek u. a.). Doch ist er einige Zeit darauf verschwunden; Virtuosen wie Clementi, Cramer, Dussek machen keinen irgendwie nennenswerten Gebrauch davon. Erst Weber hat ihn zu neuem Leben erweckt. Eine häufige, charakteristische Verwendung ist bei ihm die Wiederholung von Arpeggien in der gleichen Richtung, wobei vom Ende zum Anfang ohne Pause zurückgesprungen wird:

8.

Aufforderung zum Tanz.

An zwei Stellen ist der Effekt mehr Selbstzweck und wird sozusagen auf dem Präsentierteller dargeboten:

9.

Konzertstück, ähnlich Variationen op. 7.

1) Solche sind die *C* moll Fantasie von Mozart — Köchel-Verz. Nr. 396 — und der erste Satz von Beethovens Konzert *G* dur, sowie der Klavierpart der Chorfantasie; aber auch da ist der Gebrauch von Terzengängen äußerst bescheiden.

Bekannt sind als Eigentümlichkeit Webers die zahlreichen Dezimengriffe, in denen gewöhnlich auch noch Quint und Oktav enthalten sind. Man hat sie mit Recht auf seine großen Hände zurückgeführt. Aus einer Radierung und einem Kupferstich, welche den 26jährigen Weber darstellen[1]), geht in der Tat hervor, daß er lange Finger mit schmalen Nagelgliedern, vor allem erstaunlich lange Daumen besessen hat, die bis zum mittleren Gelenk der Zeigefinger reichen. Doch ist dies keine ganz genügende Erklärung für die großen Spannungen; denn sie kommen schon in op. 2 vor, und einem Dreizehnjährigen wäre es am modernen Instrument schlechterdings unmöglich, mit der linken Hand den Akkord *c-g-c¹-e¹* ungebrochen und dazu in rascher Folge anzuschlagen. Vielmehr wird man sich daran erinnern müssen, daß die Tasten ehedem eine etwas geringere Breite hatten als heutzutage. An dem Klavier Webers (von Brodmann in Wien), welches jetzt die Königliche Sammlung alter Musikinstrumente in Charlottenburg beherbergt, mißt die Oktave 15,9 cm, während die Breite der modernen Oktave ca. 16,5 cm beträgt. Obwohl also die großen Griffe damals etwas leichter ausführbar waren, haben sich doch auch die Zeitgenossen darüber aufgehalten; Weber wendet dagegen ein, er erlaube es sich nur da, wo es ihm »unausweichbar zur Wesenheit des Gedankens nötig« erscheine[2]).

Auf dieselben Ursachen wie die Dezimengriffe sind die Oktavenglissandi zurückzuführen, die nur von ganz großen Händen ausführbar sind[3]). Weber ist, wie es scheint, der erste gewesen, welcher den — allerdings sehr billigen — Glissando-Effekt ausdrücklich vorgeschrieben hat. Daß schon Froberger in seiner Suite auf den Tod des Königs Ferdinand IV. das Glissando gekannt haben soll, wie Ambros[4]) annimmt, ist wenig glaubhaft[5]). Mehr spricht dafür, daß Beethoven an der bekannten Stelle im Finale der Waldstein-Sonate das Glissando beabsichtigt hat[6]); indessen ist es nicht ausdrücklich angegeben.

Wenn man von nebensächlichen Dingen wie dem Glissando absieht, so enthält Webers Klaviertechnik kaum etwas, was andere damals nicht auch gehabt hätten. Die von ihm verwendeten Mittel im technischen

1) Jähns' »Weberiana«, Klasse VIII, Heft 1, Nr. 7 und 8 (Königliche Bibliothek, Berlin).

2) Kaiser p. 185.

3) Im Marsch und im Finale des Konzertstücks, desgleichen im Konzert op. 11 III.

4) Geschichte der Musik, 3. Aufl. 1909, IV. Bd., p. 760.

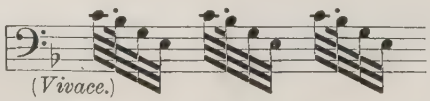
5) Am Cembalo ist das Glissando kaum zu machen. Das Tempo des »Lamento« ist zudem für ein Glissando in Sechzehnteln zu langsam. Die von Ambros erwähnte Bezeichnung »glissando und presto« ist — wenigstens in der »Denkmäler«-Ausgabe — gar nicht vorhanden.

6) Kommentatoren wie H. v. Bülow und K. Reinecke nehmen es als selbstverständlich an, weil nämlich über jeder Oktave der Fingersatz 5—1 steht und darüber Legatobögen gezogen sind. Doch ist auch hier das Glissando — besonders wegen der vorgeschriebenen rhythmischen Einteilung — nahezu unausführbar und jedenfalls unschön.

Sinn kann man also nicht als original bezeichnen. Was hebt ihn trotzdem über die Virtuosen seiner Zeit hinaus? Nicht die Art der Mittel, sondern der Geist, mit dem er sie gebraucht. Dieselben Figuren, die uns bei anderen als nichtssagender Übungsstoff anmuten, weiß er in seinen besten Stücken mit loderndem Feuer zu erfüllen und teils durch kraftvoll betonten, teils durch anmutig tändelnden Rhythmus in einer Weise zu beleben, daß sie uns nicht als leeres Geklingel, sondern als Ausdruck der Freude an der Überwindung von Schwierigkeiten, als Ausdruck der Kraft und Gewandtheit erscheinen. Ungeschminktes, natürliches Wesen, der Sinn für heiteren Lebensgenuß leuchtet aus seinen Schöpfungen. Tiefgründige Reflexion liegt ihm ferne. So kommt es, daß am Klavier vornehme Virtuosen- und Salonmusik sein Hauptgebiet ist. Erhabenheit oder auch nur große Wärme des Ausdrucks sucht man in seinen Klavierwerken umsonst.

Webers Persönlichkeit spricht sich weder in der Harmonik noch in der Modulation aus. Modulatorisch reiche Partien wie die Durchführung in der *As* dur Sonate oder die mittleren Teile der beiden langsamen Konzertsätze[1]) zählen zu den Seltenheiten. Auch des Reizes der kontrapunktischen Schreibweise entbehren Webers Werke[2]). Sein Stil ist eben so homophon wie der Schuberts und beinahe so homophon wie derjenige Chopins.

Webers Stärke beruht mehr auf der Rhythmik und der Melodik. Sein Rhythmus ist nicht kompliziert wie der des »letzten Beethoven«, Schumanns oder Brahms'. Aber er besitzt große Unmittelbarkeit und Elastizität, und so ist es nicht zu verwundern, daß die glücklichsten Gedanken Weber in den Tanzformen zugeströmt sind; im Tanzrhythmus konnte die ganze sprudelnde Frische seines Wesens am adäquatesten zum Ausdruck kommen. Stellt man sich Webers Stil vor, so denkt man unwillkürlich an den punktierten Rhythmus. Seine Vorliebe dafür ist ihm fast zum Verhängnis geworden. Denn dieser Marsch- und Polonaisen-Rhythmus hat sich gar zu aufdringlich in die Konzerte, Sonaten und alle anderen Gattungen eingeschlichen. Besonders in den Adagios macht er sich bisweilen störend bemerkbar. In den Allegros bringt Weber manchmal punktierte Noten an Stellen, wo das rasche Tempo die genaue Ausführung gar nicht mehr erlaubt:

10.

Opus 9, Var. 5
(vgl. Sonate op. 39 I u. a.).

1) Prächtig wirkt im Adagio des *C* dur-Konzertes der in plötzlichem, wuchtigem Fortissimo erscheinende Quartsextakkord auf *Des* nach den in verschleiertem Pianissimo vorausgehenden Modulationen *As* dur, *C* dur, *C* moll, *Es* dur, *Es* moll.

2) Vgl. unten Seite 21.

Belebend wirkt dagegen die bei Weber nicht seltene Neigung, rhythmische Akzente gegen die metrischen zu geben, im Dreiviertel-Takt: 1 2 3 | 1 2 3 | 1 usw.[1]) und im Sechsachtel- bzw. Sechsviertel-Takt die Betonung 1 — 3 — 5[2]).

Wie in der Rhythmik, so herrschen auch im Periodenbau die normalen, einfachen Bildungen vor. Das Menuett der *As* dur-Sonate mit seinen 440 Takten kann man glatt in 110 Gruppen zu vier Takten einteilen. Von etwas geringerer, jedoch immer noch beträchtlicher Regelmäßigkeit sind die übrigen Menuette, die Adagios und die Finales, ferner Stücke wie das Momento capriccioso, das Rondo brillante und die »Aufforderung zum Tanz«. Auch hier hat Weber niemals ein Thema aus mehreren aufeinander folgenden drei-, fünf- oder siebentaktigen Gruppen gebaut, sondern solche Gruppen sind nur an einigen wenigen Stellen zerstreut (einzeln, seltener zu zweit) vorhanden, und zwar vorzugsweise bei nicht harmonisierten Überleitungspassagen, in denen der Eindruck des Periodischen so wie so abgeschwächt ist. Wo sonst etwa ein Fünftakter vorkommt, besteht er meistenteils nicht aus fünf gleichwertigen, sondern aus vier Takten, denen ein einzelner als Bindeglied zur nächsten Gruppe angehängt ist. Es sind eigentlich nur zwei Stücke, welche sich durch Unregelmäßigkeit oder gar streckenweise Auflösung des Periodenbaues auszeichnen, nämlich das Allegro der *As* dur-Sonate[3]) und die Introduktion des Konzertstücks. Hieran ließe sich noch der erste (zwischen Wiederholungszeichen befindliche) Seitensatz der Polacca brillante anschließen: seine dreizehn Takte kann man kaum in Unterabteilungen zerlegen, jedenfalls nicht ohne Willkür.

Webers Melodik ist im allgemeinen einfach, ohne doch ins Banale zu verfallen. Die Eigenschaft, welche ihn zum Freiheitssänger des deutschen Volkes machte, der bei ihm aus dem Herzen kommende Hang zum Volkstümlichen, tut sich am meisten in der Melodik kund: die Eigenschaften der Berliner Liederschule, welcher Weber als Liederkomponist zugehört, haben auch in seiner Klaviermusik abgefärbt. Das macht aber nur eine Seite seiner Melodik aus, wenn auch die vorwiegende. Zwei Seelen wohnen in Webers Brust: einmal zieht es ihn zum einfachen Volke, und dann lockt ihn wieder die große Welt des aristokratischen Salons. In beiden Sphären versteht er sich gleich gut zu bewegen. Seine Melodik besticht ebenso durch ihre natürliche Schlichtheit wie ein andermal durch ihre Eleganz. Dazu kommt mitunter eine theatralische Färbung, durch welche Weber manchen Themen einen ge-

---

1) Menuett der Sonate *As* dur; Konzert *C* dur, dritter Satz.
2) Konzertstück, kurz vor dem Schluß; Grand Duo concertant, Finale; Momento capriccioso, bei der Achtelbewegung.
3) Vgl. weiter unten Seite 20 f.

wissen Pomp verleiht. Dem virtuosen Stil entsprechend bestehen übrigens die Themen häufig nur aus Passagen (vgl. Beispiel 23). Gerne versetzt Weber die Melodie in die Tenorlage, so daß sie Violoncell-Charakter erhält[1]). Manche Melodien haben einen exotischen Anstrich; Bezeichnungen wie »Alla Zingarese« oder »Espagnuolo« begegnet man des öfteren[2]). Teils hat Weber die Weisen fremder Nationen mit Erfolg nachgeahmt, teils hat er sie unverändert benützt. Wie W. H. Riehl[3]) treffend bemerkt, haben ältere Meister solche Weisen gleichfalls in ihre Werke hereinbezogen, dann aber meist in ihrer eigenen Art aufgehen lassen, während Weber sie absichtlich als fremdartig hinstellt, sozusagen in ethnographischer Treue. Das ist ein echt romantischer Zug.

III. Der Zusammenhang von Webers Stil mit dem seiner Vorgänger und Lehrer.

Von dem größten Techniker am Ende des 18. Jahrhunderts, Clementi, ist Weber gleich vielen anderen nicht ganz unabhängig. Dies zeigt sich in der Passagenbildung, sowie in der Terzen- und Oktaventechnik. Jedoch in persönlicheren, intimeren Zügen berühren sich die beiden kaum[4]). Um so näher steht Weber einem anderen Vorgänger, dem Böhmen Joh. L. Dussek. Die Ähnlichkeiten, welche hier vorliegen, können nicht nur auf einer zufälligen geistigen Verwandtschaft beruhen; es besteht vielmehr kein Zweifel, daß Weber den älteren Meister genau gekannt und studiert hat. In den bisherigen Arbeiten über Weber ist dies nicht beachtet worden, und Weber selbst erwähnt sonderbarerweise den Namen Dussek nur einmal ganz flüchtig[5]). Daß beide einer bestimmten Gruppe von Virtuosen angehören, habe ich schon im ersten Kapitel angedeutet. Das ihnen Gemeinsame erstreckt sich nicht nur auf die Technik, sondern ebenso auf den ganzen Geist und Charakter ihrer Klaviermusik[6]).

Auch bei Dussek herrscht die Geläufigkeitstechnik vor. Sie enthält die meisten der im vorigen Kapitel aufgeführten Weberschen Lieblingsformen, so die Figuren, welche sich aus gebrochenen Akkorden mit eingeschobenen unteren Halbtonstufen zusammensetzen (Beispiel 21 und 22), die Viererfiguren (22) und die Rollfiguren (23 und 24). Im Hinblick auf

---

1) Vgl. besonders die vierhändigen Stücke, ferner das *B* dur-Seitenthema im Rondo brillante, u. a.

2) Aber auch ohne besonderen Hinweis ist ein fremdländischer Einschlag manchmal vorhanden; vgl. die *A* moll-Episode im Finale des ersten Konzertes. Der Schlußsatz der Sonate op. 70 hat den Charakter einer Tarantelle.

3) II, p. 287.

4) Die in Beispiel 15 wiedergegebenen Stellen sind eine Ausnahme.

5) In dem Aufsatz »Das musikalische Konservatorium zu Prag« (Kaiser p. 32).

6) Zum Beweis mögen die Beispiele 16—25 dienen; 16—21 sind Parallelen bezüglich des geistigen Gehalts, 22—25 hinsichtlich der technischen Figuren.

Weber fällt Beispiel 21 außer der genannten Eigenschaft durch seinen punktierten, energischen Rhythmus auf. Die Beispiele 16—18 erläutern, wie verwandt mitunter die Themenbildung bei beiden Komponisten ist. Den Beispielen 19—21 lassen sich keine bestimmten Zitate aus Webers Werken gegenüberstellen, doch atmen sie durchaus seinen Geist. Man könnte leicht noch mehr Material beibringen. Es sei nur noch das Hauptthema des Rondos aus dem Konzert op. 70a (*Es* dur) von Dussek erwähnt. Im allgemeinen ist es der muntere, burschikose Ton, wodurch so viele Stücke von Dussek an Weber anklingen.

Da der Stil des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen mit dem seines musikalischen Ratgebers, nämlich eben Dusseks, viele Ähnlichkeit aufweist, so ist es kaum verwunderlich, daß auch Louis Ferdinand und Weber einander nicht ferne stehen[1]). Doch läßt sich dies nicht ausschließlich darauf zurückführen, daß Dussek für beide eine gemeinsame Studienquelle war. Die Vermutung wird nicht fehlgehen, daß Weber auch des Prinzen Werke gut gekannt hat. Man wird darin bestärkt durch das beiderseitige Vorhandensein von so ungewöhnlichen Figuren wie derjenigen des Beispiels 26. Im übrigen gebraucht Louis Ferdinand, wenn auch seltener als Weber, die in den Beispielen 4 und 8 wiedergegebenen Figuren[2]), ferner Terzenläufe[3]) u. s. f. Wie beiden ein Thema von Beethoven im Kopfe gespukt hat, zeigt in beinahe belustigender Weise Beispiel 28. Sowohl Louis Ferdinand als Weber verwenden für das Finale von mehrsätzigen Werken niemals die Sonaten-, sondern fast immer die Rondoform[4]). Beide können sich die virtuose Schreibweise selbst in der Kammermusik nicht versagen, wo sie meistens nicht stilgemäß wirkt. Beide bevorzugen die *B*-Tonarten[5]).

Unter den Lehrern Webers waren zwei Persönlichkeiten, die über das Mittelmaß herausragen: Michael Haydn und Abt Vogler. Bei Haydn in Salzburg war Weber 1798 und 1801, bei Vogler in Wien 1803—1804 und in Darmstadt 1810. Von Michael Haydn existiert[6]) nur ein einziges Werk für Klavier, Variationen in *C* dur. Sie enthalten Staccato-Oktaven und -Terzen und betonen das Klaviermäßige mehr als dies im allgemeinen bei Joseph Haydn der Fall ist; musikalisch sind sie gänzlich unbedeutend. Geht man seine anderen Werke durch, so tauchen einige — wenn auch nicht viele — Züge auf, welche in den Kompositionen Webers wiederkehren. Auch M. Haydns Setzart ist vorwiegend

---

1) S. Beispiele 26—28.
2) Die erste im Klaviertrio op. 3 I und die zweite im Klaviertrio op. 2 II, Var. 5.
3) Klavierquintett op. 1 I und Klavierquartett op. 6 IV.
4) Wenn nicht ausnahmsweise einmal Variationen den Abschluß bilden.
5) Von Webers Werken stehen ungefähr drei Viertel in *B*-Tonarten.
6) Nach dem thematischen Verzeichnis in den »Denkmälern österreichischer Tonkunst« XIV 2 und nach Eitners Quellenlexikon.

homophon. Seine Stärke beruht nicht in den Durchführungen; sie sind kurz und enthalten bisweilen ein neues Thema[1]). Auch einen Anflug von Romantik kann man bei Michael Haydn entdecken[2]). Über seine Kunst der Überleitungen siehe unten Seite 26.

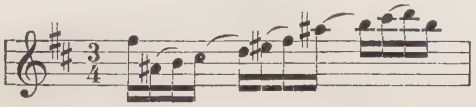
Mehr Einfluß als Haydn hat Georg Joseph Vogler auf Weber gehabt. »Dieser bücherschreibende, systemspinnende, instrumentenerfindende, natur- und charaktermalende, originalitätssüchtige Mann war ein moderner Geist, der aber zum Unglück noch die Perücke des 18. Jahrhunderts auf dem Kopfe trug« — so beschreibt ihn W. H. Riehl[3]). Eine starke, ursprüngliche Begabung besaß Abt Vogler nicht. Er fällt mehr durch kleine Absonderlichkeiten als durch wahrhaft fortschrittlichen Geist auf. Doch muß anerkannt werden, daß er auch manches Brauchbare ausgedacht hat; z. B. verwendet er zur übersichtlichen Darstellung von besonders großgriffigen oder vielstimmigen Partien drei bis vier Notensysteme zugleich[4]). Dieses Verfahren ist in den folgenden Jahrzehnten äußerst selten verwertet worden (Schumann, Romanze *Fis* dur); erst Liszt und die Modernen bedienen sich seiner häufiger. Voglers rühmliches Bestreben, gegen veraltete Kunstanschauungen vorzugehen und nach Neuem zu suchen, ist nicht ohne Einfluß auf Weber geblieben[5]).

Voglers Stil ist durchaus klaviermäßig, aber meistens trocken und uninteressant. Daß er öfters Tremoli vorschreibt, ist bereits erwähnt worden. Sie machen jedoch keinen so dramatischen Eindruck wie bei Weber. Die Figuren der Beispiele 4 und 7 findet man ebenso, wenn auch selten, bei Abt Vogler[6]). Am meisten ist man wohl berechtigt, Webers Vorliebe für fremdländische Musik auf die bei Vogler empfangenen Anregungen zurückzuführen. Auf seinen ausgedehnten Reisen hat Vogler selbst eine große Anzahl von Volksmelodien gesammelt und in seinem »Polymelos ou caractère de musique de différents nations« (16 Nummern mit Variationen) und anderen Kompositionen verwertet.

Während der Jahre, welche Weber in Stuttgart zugebracht hat (1807 bis 1810), hat er sich mit dem um 23 Jahre älteren Hofkapellmeister Franz Danzi befreundet. Nach Max von Weber ist auf seinen Einfluß das Gesangliche und Rhythmische in Webers Instrumentalkompositionen zurückzuführen[7]). Danzi war nämlich Sohn eines Italieners und Zögling der Mannheimer Schule. Daher könnte man auch bei den großen Cre-

1) Vgl. unten S. 42.
2) Vgl. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VIII, p. 445 ff., Besprechung der Werke M. Haydns durch A. Heuß.
3) p. 279.
4) Mehrfach im »Polymelos«, ferner im »Air de Malborough«, Var. 5.
5) Der getreuere Schüler Voglers war darin allerdings Meyerbeer.
6) Figur 4 in den Variationen über einen Marsch aus »Samori«, Figur 7 in der »Barcarolle de Venise« (aus »Polymelos«).
7) I, p. 140 ff.

scendi des Konzertstücks[1]) an Danzi denken. Ein solcher Einfluß läßt sich nicht ganz in Abrede stellen, darf aber auch nicht überschätzt werden. Denn die Errungenschaften der Mannheimer waren damals längst nicht mehr auf ihren Ursprungsort beschränkt, sondern sind im ganzen musikalischen Europa Gemeingut gewesen. — Der Schwerpunkt von Danzis Schaffen liegt nicht auf dem Gebiete des Klaviers. Seine Klavierstücke sind ziemlich schwach. Manchmal kommen Figuren vor wie die folgende, in den Tonschritten und der Phrasierung Webersche:

11.

Danzi, Sonatine *D*dur für Klavier und Flöte.

Aber eine Rolle spielen sie kaum. Wenn Weber von Danzi gelernt hat, so ist das wohl weniger durch das Studium seiner Werke geschehen als durch persönlichen Umgang und mündliche Ratschläge.

Unter den Komponisten, welche Weber beeinflußt haben, sei zuletzt Cherubini genannt. Weber war so sehr Opernkomponist, daß man bei seinen für Klavier geschriebenen Werken die Vorbilder nicht ausschließlich unter den Vertretern dieses Instruments suchen darf. Ein Niederschlag der Eindrücke, welche Weber von Cherubinis Opern empfangen hat[2]), macht sich auch in seinen Klavierstücken bemerkbar. Punktierte Rhythmen sind bei Cherubini äußerst zahlreich (wie allerdings in den damaligen Opern überhaupt, vgl. Spontini), es kommen öfters die in Beispiel 4 wiedergegebene Figur[3]), die gebrochenen Akkorde mit unteren Halbtonstufen[4]) sowie die Zweier- und Viererfiguren vor (Beispiele 29—32), die letzteren sogar in einer besonders charakteristischen chromatischen Form (29). Während in der Oper zwischen Cherubini und Weber manche geistige Zusammenhänge nachweisbar sind, beschränkt sich der Einfluß Cherubinis in Webers Klaviermusik auf solche technischen Dinge.

1) Überleitungen zum Allegro passionato und zum Presto assai.
2) Vgl. Hermann Kretzschmar, »Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart«, Jahrbuch Peters 1906.
3) Medea, 1. Akt, Nr. 7a; Lodoiska, 1. Akt, Nr. 7, und 2. Akt Nr. 12.
4) Medea, 2. Akt, Nr. 9; Anakreon, 1. Akt, 1. Szene; s. ferner Beisp. 30 und 32.

Zweiter Teil:

Die Werke.

IV. Die Sonaten und die in Sonatenform geschriebenen Werke.

1. Das Verhältnis von Webers Sonaten zur zeitgenössischen Sonatenproduktion.

Die Sonatenform steht bei Weber nicht mehr wie bei den Klassikern im Brennpunkt des Schaffens[1]). Sie ist zum Ausdruck seiner Gedanken nicht geeignet. Auch beherrscht er sie nicht völlig. Im Grunde teilt er hierin mehr oder weniger das Schicksal aller Romantiker. Was sie zu sagen haben, drängt zu anderen Formen. Schubert und Chopin scheitern an der Durchführung und bieten Surrogate, jener in Gestalt von Thementransposition, dieser von langen Passagenketten. Auch Schumann ist die Sonatenform nicht recht in Fleisch und Blut übergegangen; Mendelssohn wird ihr wenigstens äußerlich gerecht. Streng genommen war nach Beethoven Brahms der erste und vielleicht einzige, der sie sich ganz zu eigen gemacht und ihren Geist voll erfaßt hat. Aber auch ihm ist dies in seinen drei Klaviersonaten noch nicht durchaus gelungen, sondern erst in seinen späteren Kammermusik- und Orchesterwerken.

Daß auch Weber in der Sonate teilweise versagt, ist doppelt verständlich, wenn man an seinen Entwicklungsgang denkt. Sein Vater war ein Charlatan, dem es mehr darauf ankam, in möglichst kurzer Zeit seinen Sohn mit Lorbeeren bedeckt zu sehen, als ihm eine möglichst gründliche und gediegene Ausbildung zuteil werden zu lassen[2]). Besonders war vom Übel, daß der Vater sehr wenig seßhaft war. So mußte der Sohn gerade während der musikalischen Lehrjahre mehr als fünfmal seinen Aufenthaltsort und damit seinen Lehrer wechseln. Am meisten hat er, wie wir sahen, bei Abt Vogler gelernt; vom Geiste der klassischen Sonate hat er aber im Hause Voglers keinen Hauch verspürt.

Daß Weber überhaupt Sonaten schrieb, entspricht dem Zuge der Zeit[3]). Wer als ein ordentlicher Komponist gelten wollte, glaubte seine

---

1) Vgl. Max v. Weber, II, p. 202, und W. H. Riehl, II, p. 264 ff.

2) G. Servières, p. 60: »Weber n'atteignit jamais à la perfection de Mozart, soit ... soit que son instruction musicale ait été mal conçue, insuffisante chez lui la pratique des exercices scolastiques.«

3) Vgl. Shedlock, p. 147 sq.

Visitenkarte beim Publikum mit einigen Sonaten abgeben zu müssen, auch wenn ihn sein Talent — soweit er überhaupt welches hatte — zu jeder anderen Formgattung eher hätte treiben müssen als zur Sonate. Nur so ist es zu erklären, daß Leute wie Wanhal, Sterkel, Gelinek, Pleyel, Steibelt und Konsorten Sonaten schrieben[1]). Wenn der Mangel an innerem Trieb zur Sonate bis zu gewissem Grade auch bei den großen Romantikern festzustellen ist, so liegt hier die Sache doch insofern verschieden, als diese Männer nach anderer Seite wirklich wertvolles musikalisches Neuland gefunden haben. Von den meisten sonatenschreibenden Zeitgenossen Webers kann man das aber nicht sagen, und deshalb sind jene dii minorum oder vielmehr minimorum gentium mit Recht heutzutage kaum mehr dem Namen nach bekannt. Über Webers Sonaten ebenso rasch zur Tagesordnung überzugehen, ist nicht zulässig[2]). Das liegt daran, daß er in allem, was er ernsthaft angriff, eine Persönlichkeit in die Wagschale zu legen hatte. Ein Eigener ist er auch in den Klaviersonaten.

Sie sind zwischen 1812 und 1822 entstanden. In demselben Zeitraume hat Beethoven seine sechs letzten geschaffen. In ihnen tut sich uns das Allerheiligste der Klaviermusik auf, in meist weltabgewandter, transzendentaler Stimmung das Höchste und Ergreifendste, was je dem Instrument anvertraut worden ist. Bei Weber dagegen herrscht eine weltfrohe, klangfreudige Kunst, die aus der Atmosphäre des Konzertsaales und des eleganten Salons geboren ist. Welch ungeheurer Abstand! A. B. Marx sagt von den Klavierwerken Webers[3]), sie seien nächst den Beethovenschen unstreitig die wichtigsten und wertvollsten der ganzen neueren Zeit, ja sie überböten selbst jene oft noch an Großartigkeit und Durcharbeitung. Die zweite Hälfte dieser Behauptung verrät einen längst überwundenen Standpunkt. Gerade in der Durcharbeitung ist Beethoven Weber unendlich überlegen; darin ist er überhaupt niemals erreicht worden, es sei denn von Brahms in einigen Werken. Dagegen ist der erste Teil von Marx' Urteil richtig, wenn man bedenkt, daß es im Jahre 1824 gefällt worden ist. In der Tat — von allen Sonaten, welche in dem genannten Jahrzehnt neben denen Beethovens entstanden sind, haben sich die Sonaten Webers verhältnismäßig immer noch am lebendigsten erhalten, soweit sie auch gerade hinter den Werken Beethovens zurückstehen. Die besten Klaviersonaten aus der

1) Jene Auffassung hat sich noch jahrzehntelang erhalten. Erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts tauchen bedeutendere Tonsetzer auf, welche auf die Sonate ganz verzichten.

2) Allzu hart ist O. Bies Behauptung (p. 196), sie seien oft recht trivial, »eine Mischung, die an ihrer Eklektik stirbt« (!).

3) In der von ihm gegründeten »Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, I, p. 217.

großen Masse der vorhandenen Literatur sind neben denen Webers etwa folgende[1]):

Dussek, op. 61, 70, 77 (1810—1812)
A. E. Müller, op. 36 (1814)
Cramer, op. 53 »L'Ultima« (1815)
Hummel, op. 30 (1816)
L. Berger, op. 7 »pathétique« (1817)
Kalkbrenner, op. 28 (1819)
Fr. Lauska, op. 41, 43, 45 (1819—1824)

und endlich die schöne, in manchen Wendungen Schubert und Mendelssohn vorwegnehmende, gänzlich vergessene fünfsätzige[2]) Erstlingssonate des jungen Karl Czerny (etwa 1810)[3]). Alle diese Werke zeichnen sich durch eine den Durchschnitt der damaligen Produktion überragende Gediegenheit oder wenigstens Wohlanständigkeit aus, bedeuten aber in keiner Beziehung einen wesentlichen Fortschritt, und ihre Physiognomie ist zu wenig individuell, als daß sie vor dem Veralten hätten bewahrt werden können. Manche von ihnen sind allerdings z. B. an Gehaltswert der Themen den Weberschen ebenbürtig. Was diese trotzdem in ein günstigeres Licht rückt, das ist die vornehme und liebenswürdige Eleganz, das flotte Temperament, Eigenschaften, welche bei den anderen nirgends in demselben Grade zu finden sind. Dazu gesellt sich fast durchgängig ein stark virtuoser Charakter.

»Virtuosensonaten«, »Konzertsonaten«[4]) hat es schon vor Weber gegeben. Von Scarlatti und seiner Schule ist hier natürlich abzusehen, weil in den Werken dieser Zeit die eigentliche Sonatenform noch zu unentwickelt ist. In manchen Sonaten von Ph. E. Bach und von Mozart tritt ein gewisser virtuoser Einschlag zutage[5]); doch kann man den Charakter im ganzen nicht als virtuos bezeichnen. Anders bei dem um vier Jahre älteren Clementi. Er beginnt seine Laufbahn als radikaler Virtuose. Wie Mozart schreibt er von Anfang an Sonaten, welche äußerlich das klassische Schema aufweisen. Dieses Schema mit dem entsprechenden

---

1) Eine einigermaßen zuverlässige Datierung ist häufig sehr schwer, weil auf den musikalischen Drucken fast niemals Jahreszahlen vermerkt sind. Meine Angaben beziehen sich großenteils auf die Besprechungen der betreffenden Werke in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (1798 gegründet) und haben nur Annäherungswert.

2) In der Kammermusik- und Symphonieliteratur ist die Fünfsätzigkeit nicht ganz selten; als Klaviersonate dürfte jedoch dieses Werk neben Brahms' op. 5 einzig dastehen. Seine Anfangstakte sind als Beispiel 33 angeführt.

3) Clementis Sonaten scheinen sämtlich früher geschrieben zu sein. Denn nach Prosniz (I, p. 91) hat er die Sonate op. 47 Nr. 3 in Gegenwart Mozarts vor Joseph II. gespielt. Da Mozart 1791 gestorben ist, wird man annehmen können, daß das die drei letzten Klaviersonaten enthaltende op. 50 von Clementi vor 1800 entstanden ist.

4) Ausdrücke von W. H. Riehl (II, p. 270).

5) Bei Mozart z. B. in den Schlußsätzen der Sonaten *G* dur (K.-V. 283), *D* dur (K.-V. 284), *F* dur (K.-V. 332), noch mehr allerdings in den Fantasien (vgl. die Kadenzen in der *D* moll-Fantasie).

Gehalt zu erfüllen, gelingt ihm aber erst in späteren Werken. Besonders die drei Sonaten op. 2 (1770), in etwas geringerem Maße die nächstfolgenden[1]) ergehen sich unermüdlich in Skalen und Arpeggien, in Terzen- und Oktaventechnik und sind dabei musikalisch dürftig, großenteils langweilig und etüdenhaft. Von fast ebenso unterschiedlichem Gepräge sind die Sonaten seines Schülers Cramer und diejenigen Dusseks, welcher zwar kein Schüler Clementis war, aber doch von dessen Klaviertechnik in seinen Jugendwerken beeinflußt ist. Bei Cramer ist z. B. op. 6 Nr. 1 verhältnismäßig ernst und gediegen, wenn auch ziemlich unbedeutend, op. 6 Nr. 3 ausgesprochen virtuos und etüdenhaft, mit vielen Terzen- und Sextengängen. Weniger schroff sind die Gegensätze bei Dusseks Sonaten. Sie sind ein Mittelding zwischen Kammer- und Virtuosensonate, doch neigen sie im großen und ganzen mehr zur Virtuosensonate. Ebenso verhält es sich bei Hummel. Von ihm kommen indes hier nur die Werke bis etwa op. 38[2]) in Betracht. Sie weisen zunächst Mozartschen Einfluß auf, später auch denjenigen Clementis.

Die Sonaten Webers verkörpern den virtuosen Typus eigentlich reiner, als dies bei Dussek und Hummel der Fall ist; andererseits wirken sie, von wenigen Stellen abgesehen, nicht so erschreckend leer und etüdenmäßig wie einige der genannten Werke von Clementi und Cramer, und zwar dank der oben erwähnten Verbindung der Virtuosität mit echtem Feuer und Schwung. Restlos vermögen sie allerdings nicht zu befriedigen. Soll sich in der Sonate nicht ein Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt fühlbar machen, so muß der Inhalt gewichtig und ernst sein. Ein vorwiegend auf äußerliche Wirkung berechneter Gehalt widerstrebt dem Wesen der Sonate. Es ist schwer, diesen Satz allgemein zu begründen; praktisch kann man aber seine Richtigkeit an Werken der verschiedensten Komponisten und Zeiten leicht nachweisen. Er gilt auch für Weber. Doch muß zu seinen Gunsten gesagt werden, daß eine Konzertsonate — wenn nur ihre Virtuosität geistvoller Natur ist wie bei Weber — immer noch sympathischer berührt als ein Werk, dessen Autor sich äußerlich etwa in den Bahnen Mozarts oder Beethovens bewegt, ohne auch nur entfernt deren Tiefe und Erhabenheit erreichen zu können. Solcherart ist aber die Mehrzahl der Sonaten von Webers Zeitgenossen, und daher nimmt Weber, indem er andere Wege einschlägt, eine eigene Stellung in der Zeit Beethovens ein, wenn auch in weiter Entfernung von ihm.

1) Mit Ausnahme von op. 10 Nr. 3.
2) Dritte Sonate, 1816 in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« besprochen. Die vierte folgt erst beträchtlich später.

2. Die einzelnen Satztypen.

Allegro.

Die Spuren der Vergänglichkeit machen sich am meisten in den eigentlichen Sonatenallegros geltend, bei der Form, welche Weber zweifelsohne am wenigsten zugesagt hat. Bezeichnend ist, daß er die Sätze der beiden ersten Klaviersonaten in umgekehrter Folge komponiert hat, zuerst die glänzenden Rondos, zuletzt die Allegros; von der vierten Sonate ist der beste Satz, das Menuett, vor den anderen Sätzen entstanden, und nur bei der *D* moll-Sonate hat er mit dem ersten Satz begonnen.[1]) Man vermißt in den Allegros eine planvolle, organisch fortschreitende Entwicklung[2]); über diesen Mangel vermögen weder die geschickte äußere Verkettung der Ideen noch die dramatische Bewegtheit[3]) hinwegzutäuschen. Am meisten fehlt die Entwicklung dem Allegro der *C* dur-Sonate. Es ist etüdenhaft und erinnert darin an die früher erwähnten Jugendsonaten von Clementi und Cramer. Besonders beeinträchtigt wird der Eindruck dadurch, daß die technische Figur, welche das zweite Thema beherrscht, bereits in der Übergangsgruppe[4]) vorweggenommen ist. Auffallend sind die Einleitungstakte; das Hauptthema beginnt nämlich erst mit dem fünften Takt (einschließlich Auftakt). Als Ganzes treten sie im weiteren Verlaufe des Satzes nicht mehr auf. Wohl aber schließt sich der drittletzte Takt der Themengruppe deutlich an den ersten an. Ebenso der drittletzte Takt der Reprise; nur liegt hier nicht der verminderte, sondern der Dominant-Septakkord zugrunde[5]). Auch im ersten Drittel der Durchführung spuken die Einleitungstakte, verhältnismäßig am greifbarsten in Takt 11 und 12 (der Durchführung)[6]).

Das bedeutendste Allegro besitzt die *As* dur-Sonate. Eine gewisse großzügige Steigerung ist namentlich der Durchführung nicht abzusprechen. Allerdings erleichtert sich Weber die thematische Arbeit in dieser Durchführung ein wenig durch Aufstellung eines neuen Themas.[7]) Einen eigentümlichen Charakter erhält die Themengruppe dadurch, daß nach dem

---

1) Nach den von Jähns mitgeteilten Tagebuchnotizen Webers.

2) Darauf ist in der Weber-Literatur mehrmals hingewiesen worden, von Reißmann, Gumprecht, Shedlock, Servières. Dagegen stimmt Marmontel (p. 177) einen erstaunlichen Panegyrikus an: »Ses quatre sonates sont des chef-d'oeuvre à tous les points de vue. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer, de la facture savante (!), de la noblesse du style, de la richesse des harmonies (!), . . .«

3) A. Rubinstein (p. 49) redet von »theatralischem Dramatismus«; Breithaupt (p. 521) von »rhetorischem Pathos«.

4) Darunter ist zu verstehen der zwischen dem ersten und zweiten Thema befindliche Teil der Themengruppe, der meistens Passagen — daher auch »Passagengruppe« genannt —, manchmal auch besondere Zwischenthemen enthält.

5) Der Beginn einer *C* dur-Sonate mit dem verminderten Septakkord von *D* moll mußte übrigens damals sehr kühn erscheinen.

6) Vgl. den Diskant dieser Takte mit dem Bass von Takt 2 und 3 der Themengruppe.

7) Takt 13 der Durchführung. Ebenso in op. 70 I, Durchführung, Takt 35 ff.

ersten Thema keine in sich abgeschlossenen Themen mehr vorkommen, sondern nur noch Motive, die sehr geschickt und nahezu unlösbar in ihre Umgebung hineinverflochten sind, so daß man fast von »unendlicher Melodie« reden könnte[1]). Das Gegenteil ist in der folgenden *D* moll-Sonate der Fall. Hier sind die Themen scharf umgrenzt und so unmittelbar nebeneinander gesetzt, daß die Themengruppe etwas zerstückelt erscheint: schon im dreizehnten Takt taucht ein neues Thema auf, welches dem ersten durch die Selbständigkeit der äußeren Anlage und die Ähnlichkeit des Stimmungsgehaltes unvorteilhaft Konkurrenz macht. Takt 21 bringt ein Zwischenthema. Anstatt zum Gesangsthema überzuleiten, bricht es plötzlich ab und macht einem vierten Thema Platz, das wiederum den trotzigen Charakter der beiden ersten hat (Takt 36), und so erscheint das Gesangsthema erst an fünfter Stelle (Takt 57)[2]). Während sich in den anderen Sonaten der Verzicht auf polyphone Gestaltung empfindlich bemerkbar macht, sind in diesem Stück Ansätze dazu vorhanden. Doch muß sich Weber dabei sichtlich Zwang auferlegen, und der Fluß der Erfindung ist wohl auch aus diesem Grunde beeinträchtigt.[3])

Trotz seines fortschrittlichen Stils verhält sich Weber bei der formalen Anlage seiner Sonaten im allgemeinen konservativ[4]), mehr noch als Louis Ferdinand, welcher gelegentlich freie Kadenzen in die gebundene Form einfügt.[5]) Auch ist er weit entfernt von einer so freien Behandlung, wie sie sein Lehrer Abt Vogler in der Sonate (mit Quartettbegleitung) »Der häusliche Krieg«[6]) anwendet, wo die Form bereits im Sinne der späteren symphonischen Dichtung durch das bis ins einzelne gehende Programm bedingt ist. Abweichungen sind vielmehr nur innerhalb des Rahmens der klassischen Form zu beobachten, ohne daß diese dadurch zerstört würde. Hierher gehört in der *E* moll-Sonate die Wiederkehr des ersten Themas unmittelbar nach dem zweiten, und zwar im vollen Umfange von neunzehn Takten, mit ganz geringfügigen Abänderungen in die parallele Dur-Tonart versetzt. (Der Anhang ist aus dem Material der Übergangsgruppe gebildet. Diese Sparsamkeit der Mittel steht also in schroffem Gegensatz zur Materialverschwendung in der vorhergehenden Sonate.) Die wichtigste Abweichung von der Haltung der Klassiker vollzieht sich in den Reprisen, und hier müssen wir daher etwas länger verweilen.

---

1) Erst die Koda der Themengruppe ist wieder fester geformt.
2) Die Gesangsthemen sind oft schwächer als die ersten Themen, s. dritte und vierte Sonate sowie die beiden Konzerte.
3) Nur im Rondo dieser Sonate sind ihm zwei kontrapunktische Versuche wirklich geglückt: nämlich die zum ersten Seitenthema hinzutretende Gegenstimme und in der Koda die Verquickung des Hauptthemas und des zweiten Seitenthemas.
4) Vgl. H. Gehrmann, p. 36.
5) S. oben S. 4.
6) Ein unbekannter Vorläufer der »Symphonia domestica«.

Der am meisten feststehende Teil der Sonatenform ist von jeher bis in die Gegenwart die Themengruppe gewesen[1]); bei der Durchführung liegt es in der Natur der Sache, daß dem Komponisten der weiteste Spielraum gelassen ist; in der Reprise endlich ist von Hause aus wieder eine bestimmte Bahn vorgezeichnet, nämlich Wiederholung der Themengruppe bei veränderten tonalen Funktionen. Während nun wie gesagt an der Themengruppe niemals ernstlich gerüttelt worden ist, kann man von der Reprise nicht dasselbe behaupten. Indessen sind hier Abweichungen von der Regel keineswegs etwa Zeichen nachklassischer Entartung. Vielmehr laufen geschichtlich zwei Linien nebeneinander her: die Reprisenveränderung findet sich schon in den Triosonaten von Pergolesi und Gluck, in den Symphonien der Wiener Wagenseil und Monn sowie in manchen Klaviersonaten von Ph. E. Bach[2]); sie ist weiterhin bei den Trabanten der großen Klassiker sehr beliebt[3]) und nimmt an Häufigkeit im 19. Jahrhundert noch zu. Dagegen schreiben Haydn und Mozart, im großen ganzen auch Beethoven unveränderte Reprisen[4]).

Hiernach wird es nicht wundernehmen, daß Weber sich den Komponisten anschließt, welche die Reprise verändern. Erweiterungen finden sich bei ihm überhaupt nicht. Dagegen läßt er in Verkürzungen ziemliche Mannigfaltigkeit walten. Man kann dabei zwei Gruppen unterscheiden: Reprisen, deren Übergangsgruppe stark zusammengezogen ist, und solche, welche das erste Thema ganz (oder doch größtenteils) unterschlagen, ähnlich wie dies bei den erwähnten Wiener Vorklassikern der Fall ist[5]).

Zur ersten Gruppe gehören die *D* moll- und die *E* moll-Sonate, die erste Sonatine für Klavier und Violine, das Klavierquartett und besonders das Grand Duo für Klavier und Klarinette. Zum Ausgleich wird in diesen Fällen gewöhnlich das Material der Übergangsgruppe in der Koda

---

1) Über ihre Entwicklung wäre höchstens zu sagen, daß sich das zweite Thema zunächst nur sehr wenig — am ehesten rhythmisch — vom ersten abgehoben, daß sich später — in der Hauptsache durch Mozart — ein eigentliches Gesangsthema herausgebildet hat, und schließlich, daß man bei der allgemeinen starken Ausdehnung der Form — etwa seit Beginn des vorigen Jahrhunderts — öfters von drei und mehr Themen Gebrauch gemacht hat.

2) Vgl. z. B. die sechs dem Herzog Karl Eugen von Württemberg gewidmeten Sonaten op. 2 (1743).

3) Beispiele sind: Clementi op. 20 *Es* dur; Cramer op. 53 »L'Ultima«: Dussek op. 9 Nr. 2, op. 10 Nr. 1, op. 35 Nr. 1, op. 45 Nr. 1; Lauska op. 41; Kalkbrenner op. 1 Nr. 1 u. 2, op. 4 Nr. 2.

4) Variierung im speziellen musikalischen Sinne des Wortes (z. B. Beethoven op. 14 Nr. 1, Reprise, erstes Thema) und Einschiebung oder Weglassung einiger weniger Takte infolge des anders gerichteten Ganges der Modulation rechnen natürlich nicht als Veränderung. Eine starke Verkürzung wie in op. 31 Nr. 1 ist bei Beethoven ungewöhnlich, und die Einführung ganz neuer Elemente wie in op. 31 Nr. 2, I (bis zum Eintritt des zweiten Themas) ist bei ihm überhaupt einzig. Erwähnt man noch den ersten Satz von op. 10 Nr. 2, bei dessen Reprise das erste Thema gleichsam mit einem Fuße noch in der Durchführung steht, so sind alle kleinen Freiheiten beisammen, welche sich mit der sonst eingehaltenen Form nicht ganz decken.

5) Vgl. auch Clementi op. 20 *Es* dur, I.

noch einmal besonders reichlich herangezogen. Bei der *As* dur-Sonate ist in der Reprise mit der Verkürzung zugleich eine merkwürdige Umstellung der dem ersten Thema folgenden Teile verbunden.[1]) Man könnte die Sache allerdings auch anders deuten und die Koda schon mit dem fünfzehnten Takt der Reprise beginnen lassen; dann würde aber die Koda einen ganz unverhältnismäßig breiten Raum einnehmen.

Der zweiten Gruppe gehören an:

a) Die *C* dur-Sonate. Der Schluß der Durchführung beschäftigt sich mit dem ersten Thema besonders reichlich, weshalb die Reprise ganz darauf verzichtet und sogleich mit der Übergangsgruppe einsetzt.

b) Das Flötentrio. Hier beginnt die Reprise sogar ohne weiteres mit dem zweiten Thema.

c) Die beiden Konzerte. In der Reprise des *C* dur-Konzerts nimmt das Klavier schon nach elf Takten das zweite Thema auf. Im *Es* dur-Konzert bringt an der Stelle, wo die Reprise einsetzen müßte, das Tutti vierzehn Takte, von denen die vier ersten einen selbständigen Gedanken darstellen, während die übrigen bereits dagewesenes Material benützen, und darauf folgt eine Überraschung — die große Solokadenz (die Weber nicht selbst ausgeschrieben hat)[2]). Sie mündet ins zweite Thema, das ordnungsgemäß in der Tonika steht, wie denn überhaupt von da an der Verlauf der Regel entspricht. — Auch bei dieser Gruppe von Reprisen werden die zunächst außer acht gelassenen Teile in der Koda um so mehr berücksichtigt.

Adagio.

Wer von Webers Opern kommt, in denen uns der Pulsschlag der jungen Romantik so frisch und kräftig entgegenschlägt, und in seiner Instrumentalmusik einem romantischen Zug von ähnlicher Stärke zu begegnen hofft, wird enttäuscht sein. In vielen Stücken ist er gar nicht zu finden, bis zu einem gewissen Grade wenigstens in den langsamen Sätzen[3]), entschieden nur in denjenigen der beiden Konzerte. Weber bedarf also offenbar des orchestralen Kolorits, um das Romantische seiner Natur zum Ausdruck zu bringen. Hier ist es ihm in der Tat vollauf gelungen. Ohne tief zu sein, bestricken diese Sätze durch ihren Klangzauber, durch den stimmungssatten Duft, welcher über ihnen ausgebreitet ist[4]); er beruht nicht zum geringsten Teil auf der sorgfältigen

1) Analoga hierzu lassen sich übrigens in manchen Sonaten von Ph. E. Bach nachweisen, s. Farrenc, »Trésor des pianistes«, XII.

2) Ihr klassischer Platz ist bekanntlich erst vor der Koda.

3) Jedoch in den Sonaten auch nicht mehr als z. B. bei Beethoven in op. 90 II oder op. 101 I.

4) Man vergleiche damit das um dieselbe Zeit (1815) entstandene *Cis* moll-Konzert op. 55 von F. Ries. Die Form des ersten Satzes gelingt dem Beethoven-Schüler besser; in der Poesie des Adagio und dem Schwung des Finale ist hingegen Weber bei weitem überlegen.

Instrumentierung und der glücklichen Verschmelzung von Klavier und Orchester, einer Eigenschaft, welche den Ecksätzen nicht nachgerühmt werden kann. Der Einfluß dieser Stücke auf die langsamen Konzertsätze von Mendelssohn und Chopin ist unverkennbar.

Die Adagios der Sonaten sind orchestral empfunden (auch dasjenige des Grand Duo Concertant); von wenigen Stellen abgesehen wäre es ein Leichtes, sie zu instrumentieren. Auch der Charakter der Themen deutet mitunter schon früh auf den späteren Freischütz-Komponisten hin: die Anfangstakte von op. 24 II könnten z. B. eben so gut eine Agathen-Arie einleiten. In op. 49 II beginnt (ähnlich wie im Allegro der *C* dur-Sonate) das Hauptthema erst im fünften Takt, und zwar ganz liedmäßig; die vier ersten Takte, die im Stück keine weitere Verwendung finden, wirken dazu wie eine kurze Instrumentaleinleitung.

Die langsamen Sätze von Webers Sonaten üben heute keine so lebendige Wirkung mehr aus wie die entsprechenden der Konzerte. Während diesen eine einheitliche Stimmung vom ersten bis zum letzten Takt zugrunde liegt, wobei ihnen ihre Kürze zustatten kommt, zerflattert bei jenen die zu Beginn angeschlagene Stimmung im weiteren Verlauf zu sehr durch Hereinnahme von heterogenen Elementen. In op. 24 II stört der gar zu leichte Ton des ersten Seitenthemas in *C* dur; ebenso fallen in op. 70 III das *A* moll-Thema und die sich anschließende *F* dur-Episode sozusagen etwas aus der Rolle. Das erste Seitenthema von op. 39 II (in *Es* dur, mit der Zweiunddreißigstel-Bewegung) würde seinem ganzen Charakter nach mehr in ein Rondo passen. Der beste langsame Satz ist wohl das in freier Variationsform gehaltene, allerdings fast zu lang geratene Andante von op. 49.

In der figurativen Ausschmückung aller dieser Sätze bekennt sich Weber zu der neuen Ornamentistenschule, die zu Ende des 18. Jahrhunderts von Wien ausgeht[1]). Clementi und der junge Haydn kennen dieses Verfahren noch nicht. Von Mozart scheint es seinen Ursprung zu nehmen; Haydn — in seinen späteren Werken — und Beethoven haben sich angeschlossen. Aber während Beethoven diese Kunst wie kein zweiter in einer die Sphäre des sinnlichen Wohlklangs weit überschreitenden, ja manchmal geradezu verleugnenden Weise zur höchsten Ausdruckssteigerung benützt hat, kommt sie zu ihrer eigentlichen, den klanglichen Reiz und die Spielfreude berücksichtigenden Ausbildung erst durch spätere Vertreter wie Weber, Field, Hummel, Pixis, Moscheles, Chopin, zu denen als Vorläufer Dussek und Louis Ferdinand zu zählen sind. Im Larghetto von Webers Konzertstück umrankt üppiges Figurenwerk den melodischen Grundriß; auch das *As* dur-Thema des Allegro

1) S. Kretzschmars Einleitung zur Herausgabe der Werke des Prinzen Louis Ferdinand, p. 3.

passionato ist reich verbrämt. Dieses Spätwerk ausgenommen vertritt Weber das Prinzip der Ornamentisten im Verhältnis zu seinen Nachfolgern allerdings bescheiden; doch ist es schon in op. 24 II nicht zu verkennen.

Menuett und Finale.

Webers virtuose Ader kommt natürlicherweise den Menuetten und den Schlußsätzen am meisten zugute. Sie könnten ohne weiteres als Charakterstücke ein Sonderdasein führen. Das spricht zugleich für sie und gegen sie. Es zeigt deutlich, wo Webers Stärke liegt, nämlich eben nicht in der Sonate, sondern in den kleineren Tanzformen, besonders im Rondo[1]), und es ist bemerkenswert, daß er für die Schlußsätze stets die Rondo-, niemals die Sonatenform gewählt hat (auch in der Kammermusik und den Konzerten nicht). In den sechs Sonaten für Klavier und Violine ist sogar bei insgesamt vierzehn Sätzen nur dreimal die Sonatenform vertreten[2]), und diese Sätze sind die schwächsten von allen, die konventionellsten; echt weberisch sind dagegen das Rondo der vierten und die Polacca der sechsten Sonate.

Die Menuette müßten ihrem ganzen Charakter nach eigentlich Scherzi betitelt sein. In Webers Tagebuch heißt es zwar einmal: »Scherzo in die Sonate *E* moll notiert«[3]), bei der Veröffentlichung des Werkes hat er jedoch die Bezeichnung »Menuetto« gewählt. Während diejenigen des Klavierquartetts und des Flötentrios nicht auf derselben Höhe stehen, sind die drei Menuette der Klaviersonaten[4]) »wahre Kabinettstücke virtuoser Brillanz, voll graziöser melodischer Einfälle und kapricciöser (sic!) Spielformen«[5]). Sie strahlen noch heute in unverwüstlicher Frische; denn hier herrscht keine hohle, sondern eine durch und durch geistvolle Virtuosität. Von Werken der damaligen Zeit lassen sie sich in ihrer Eigenschaft als neuzeitliche Charakterstücke bei aller sonstigen Verschiedenheit nur mit einigen von Beethovens Bagatellen op. 33 und op. 119 vergleichen[6]). Sie haben demnach hervorragende geschichtliche Bedeutung[7]) als Vorbilder für die in den folgenden Jahrzehnten üppig

1) W. Jähns bezeichnet die vier Sonaten als die Krone seiner Klavierwerke: »sie überragen selbst seine Aufforderung zum Tanz« (!), p. 8 und p. 160. Heute wird diesem Urteil wohl niemand mehr zustimmen.

2) Nr. 1 (Sonatinenform), Nr. 4 und Nr. 6.

3) Jähns, p. 346.

4) Die *D* moll-Sonate ist nur dreisätzig.

5) R. Breithaupt, p. 522.

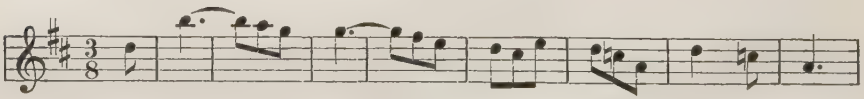
6) Zwischen der Bagatelle op. 33 Nr. 7 und dem Menuett von Webers *As* dur-Sonate besteht auch eine gewisse (wenn auch keineswegs thematische) Ähnlichkeit: Tonart, Taktart und Tempo — dieses nicht dem Wortlaut nach, aber in Wirklichkeit — stimmen genau überein, und auch die Stimmung ist wesensverwandt.

7) Sogar die zum Teil gleichzeitig entstandenen Nocturnes von Field müssen darin, wenn auch vielleicht nicht an ästhetischem Wert, hinter ihnen zurücktreten. Die Rhapsodien und Ecloguen von Tomaschek fallen mehr durch ihren Titel auf, als daß sie etwa auf die Folgezeit eine Wirkung ausgeübt hätten.

ins Kraut schießende Gattung des Charakterstückes und darüber hinaus für die spätere Klaviermusik überhaupt, ebenso in technischer wie allgemein musikalischer Hinsicht.

Von den Rondos kann man im ganzen dasselbe sagen. In ihnen zeigt sich der nämliche virtuose Geist; in der ersten und dritten Sonate erscheint er sogar noch gesteigert. Nicht weniger sind die Rondos der beiden Konzerte von außerordentlich kecker Ursprünglichkeit. Schade, daß auch hier die ersten Sätze nicht auf der Höhe der Mittel- und Endsätze stehen; Webers Konzerte würden sonst gewiß auch jetzt noch gerne gespielt werden. Formal folgt Weber dem klassischen Schema: Hauptsatz, Seitensatz I, Hauptsatz, Seitensatz II, Hauptsatz, Seitensatz I, (Hauptsatz), Koda[1]). Große Geschicklichkeit entfaltet er mitunter in der Rückkehr zum ersten Thema[2]). Vielleicht hat er diese Kunst an Werken seines Lehrers Michael Haydn studiert[3]). — Das Rondo der ersten Sonate ist besonders reich an spezifisch Weberschen Figuren. Seine interessante Technik hat sowohl Brahms wie Tschaikowski zu Bearbeitungen angeregt. Es ist als »Perpetuum mobile« bekannt; Weber selbst hat es in seinem Tagebuch »L'infatigable« genannt[4]). Tatsächlich ist die Sechzehntel-Bewegung in dem ziemlich langen Stück von der ersten bis zur letzten Note festgehalten. Dieses Tricks hat sich indessen schon Scarlatti bedient, und sogar mehrmals[5]). Auch zwei Werke Bachs, die *Cis* moll-Fuge aus dem zweiten Teile des »Wohltemperierten Klaviers« und die große *A* moll-Fuge[6]), ferner Beethovens op. 54 II sind als Perpetuum mobile zu bezeichnen.

Die starke Beeinflussung der Nachfolger Webers durch diese Menuette und Rondos macht sich allenthalben bemerkbar: das Perpetuum mobile (besonders Takt 30 ff.) muß Mendelssohn bei der Konzeption seines Spinnerliedes bewußt oder unbewußt vorgeschwebt sein; auch das Trio des *E* moll-Menuetts hat mit dem Spinnerlied beträchtliche Ähnlichkeit. Von den beiden Phrasen aus dem *D* dur-Rondo

12. 

und

1) Man könnte beispielsweise ziemlich weitgehende Parallelen zwischen dem *As* dur-Rondo und dem Finale von Beethovens op. 22 ziehen.

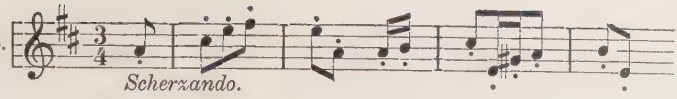
2) Vgl. in op. 11 III nach dem zweiten Seitensatz die lange vorbereitete, ebenso geistreich ausgedachte wie natürlich klingende Zurückleitung.

3) Vgl. das Rondo von dessen Divertimento *B* dur (»Denkmäler der Tonkunst in Österreich« XIV, 2).

4) Jähns, p. 161.

5) Sonaten *G* moll und *D* moll, in Farrenc's »Trésor des pianistes«, VI, p. 44 und p. 63, u. a.

6) Gesamtausgabe, 3. Band, p. 334.

13.

könnte die erste geradezu von Mendelssohn, die zweite von Schumann[1]) stammen; die Melodie, die im zwölften Takt des Trios von op. 39 III anhebt, erinnert an Chopin.

Anhang.

Konzerte und Konzertstück.

Über die einzelnen Sätze der Konzerte ist im Zusammenhang mit den Sonaten gesprochen worden; es ist nur noch einiges Allgemeine nachzutragen. — Die Konzerte Webers nehmen zu ihrer Umwelt dieselbe Stellung ein wie seine Sonaten. Weber verzichtet völlig darauf, sich in die gefährliche Nähe Beethovens zu begeben; in der allgemeinen Tendenz seiner Konzerte stellt er sich vielmehr auf die Seite der meisten Zeitgenossen. Die Tendenz der damaligen Konzertkomponisten ging überwiegend darauf aus, das Ohr zu ergötzen[2]); man stellte an das Konzert noch weniger strenge Anforderungen als an die Sonate. Das zeigt sich namentlich in der Behandlung des Orchesters. Beethoven hat seinen drei letzten Klavierkonzerten geradezu symphonischen Charakter verliehen; mit seinem gewaltigen Willen hat er auch diese Form gezwungen, zum Ausdruck persönlichsten Lebens zu werden. Ganz anders verfährt die Mehrzahl der Zeitgenossen. Bei ihnen hat das Orchester mit dem großen Anfangstutti seine Hauptrolle gewöhnlich schon ausgespielt. Von Abt Voglers »Air de Malborough varié« für Klavier mit Orchester konnte sogar die Solostimme ohne irgend welche Zutaten in einer Einzelausgabe erscheinen. Ähnlich ist es bei Weber[3]). Wenn sogar in seinen Kammermusikwerken das Klavier vor den anderen Instrumenten merkbar vorherrscht[4]), so kann man von den Konzerten für Klavier und Orchester nichts anderes erwarten. Noch mehr erscheint das Orchester im Konzertstück nur wie ein umgehängtes Mäntelchen, das auf große Strecken ganz entbehrlich ist.

Trotz solcher Verwandtschaft überragt Weber die Zeitgenossen in den Konzerten genau wie in den Sonaten durch sein Temperament und den ungemein modernen Charakter seiner Virtuosität. Wohl mag ihn der eine oder der andere in einzelnen Eigenschaften erreichen, etwa »Johannes Kreisler« alias Ludwig Böhner (1787—1860) an innerem

1) Vgl. dessen »Kleine Fuge« im »Album für die Jugend«.
2) Vgl. Arnold Schering, »Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart«, Leipzig 1905, p. 177.
3) Mit Ausnahme der Mittelsätze, vgl. oben Seite 23 f.
4) Z. B. schweigt die Klarinette in den Variationen für Klavier und Klarinette op. 33 während der zweiten und vierten Variation gänzlich.

Gehalt in seinem Grand Concerto op. 7 *Es* dur, oder Wölfl an äußerer Virtuosität in seinem dritten Konzert op. 32 *F* dur, — das überlegene Genie Webers macht sich im ganzen doch geltend, wenngleich die Konzerte in seinem Schaffen nur von untergeordneter Bedeutung sind. Selbst die Konzerte von Dussek, Field und Hummel aus dieser Zeit nehmen sich gegenüber den Weberschen altmodisch aus[1]).

Eine besondere Stellung ist dem Konzertstück zuzusprechen. Obwohl es nicht in Sonatenform geschrieben ist, möge es hier im Zusammenhang mit den Konzerten Erwähnung finden. Es ist das »effektvollste aller bis dahin erschienenen Tonwerke ähnlicher Gattung«[2]) und hat bis auf den heutigen Tag von seiner Beliebtheit nicht viel eingebüßt. Die uns geläufige Bezeichnung »Konzertstück« scheint Weber selbst geprägt zu haben[3]). Ebenso originell ist der Aufbau des Stückes; man wird vergeblich nach einem Vorbild Umschau halten. Die einzelnen Sätze sind so eng miteinander verbunden, wie das bis dahin noch nicht der Fall gewesen ist. Das Larghetto ma non troppo bildet eine ziemlich lange Einleitung. Es folgt ein Allegro passionato, in dem man zwei Drittel der Sonatenform (Themengruppe und Durchführung) erblicken könnte; doch ist die Reprise unterschlagen. An ihre Stelle tritt ein glanzvoller Marsch und daran anschließend ein überaus virtuoses Presto assai. Das einzige Vorbild, das bei oberflächlichem Blick in Betracht kommen könnte, ist Böhners »Second Concert en Fantaisie« *A* dur[4]). Die Form dieses Werkes ist: Themengruppe, ziemlich lange Durchführung, anstatt der Reprise nur große Koda mit neuem Thema. Diese Bestandteile sind aber zu einem einzigen, einheitlichen Allegrosatz verbunden, während sich bei Weber mehrere Sätze trotz der Übergänge deutlich voneinander abheben. Das unterscheidet beide Werke schon formal; inhaltlich haben sie noch weniger gemein.

Weber hat seinen Bekannten verschiedentlich programmatische Erklärungen zum Konzertstück gegeben. Sein Sohn und Biograph teilt sie ausführlich mit; sie brauchen also hier nicht wiederholt zu werden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß Webers erste Angaben über den Inhalt (1815)[5]) im Widerspruch stehen mit denen, die er sechs Jahre später bei Vollendung des Stückes gemacht hat[6]). Zuerst hat er offen-

1) Hummels Sonaten und Konzerte erheben sich erst in den Zwanziger und Dreißiger Jahren über den Durchschnitt.

2) Weitzmann, p. 123. Dagegen O. Bie, p. 195: »Ein modisches Mosaik von hübschen Etüden« (!).

3) Rameau hat eine Anzahl mehrsätziger Klavierwerke mit Begleitung einiger Instrumente »Pièces de clavecin en concerts« genannt; sie haben natürlich nichts als eine entfernte Ähnlichkeit des Titels mit Weber gemein.

4) Es trägt die Opuszahl 14. Böhner ist 1787 geboren. Also ist es wahrscheinlich vor 1821, dem Entstehungsjahr des Konzertstückes, geschrieben worden.

5) Max M. v. Weber I, p. 479.

6) Max M. v. Weber II, p. 311 f.

bar die Absicht gehabt, die übliche Konzertform beizubehalten; es heißt da nämlich: »Allegro, Trennung. Adagio, Klage. Finale, Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel«. Diese Fassung steht, wie ersichtlich, mit der endgültigen, uns bekannten Ausführung nicht in Einklang (und hat, nebenbei bemerkt, allem Anscheine nach Beethovens Sonate op. 81 »Les Adieux« zum Vorbild). Sonderbarer Weise führt Jähns[1]) nur dieses auf den ersten Plan bezügliche Programm an, ohne die späteren, allein zutreffenden Erläuterungen mitzuteilen.

V. Die Variationen, kleineren Solostücke und Tänze.

1. Variationen.

Der Variationenkunst, der musikalischen Lieblingsform des beginnenden 19. Jahrhunderts, hat sich auch Weber mehrfach zugewandt. Er hält sich dabei im wesentlichen an die Lehren von Abt Vogler, der folgenden bescheidenen Grundsatz vertrat: »Um Variationen zu setzen, braucht der Kompositeur kein großer Melopoet zu sein, aber desto mehr Phraseologie muß er innehaben. Sein Hauptverdienst ist, neue Spielarten zu erfinden, neue Formen, neue Figuren der Vorzeichnung anzupassen: er muß imstande sein, dieselbe Analogie, die im Thema zwischen Harmonie und Harmonie, zwischen Melodie und Melodie herrscht, in den Veränderungen beizubehalten«[2]). Davon weicht Weber meist nur in den freieren Finalvariationen ab, seltener in den anderen[3]). Nicht etwa Beethoven allein, sondern auch manche der kleineren Geister von damals sind in der Variierung harmonisch kühner[4]). Ferner steht bei Weber jede Variation abgeschlossen für sich allein da; es liegt ihm ferne, eine Variation aus der anderen organisch zu entwickeln und so die ganze Komposition mit einem starken inneren Bande zu versehen, wie dies Beethoven häufig tut, am großartigsten in den 32 Variationen *C* moll.

Man kann bei den ernsten Komponisten in der Kunst der Variierung zweierlei Grundsätze wahrnehmen: die einen — z. B. Mozart, weiterhin Schubert u. a. — gehen darauf aus, den Grundcharakter des Themas zu steigern; die anderen — vor allen Beethoven, später Brahms u. a. — trachten danach, dem Thema neue Seiten abzugewinnen. Die ersten rücken das Thema mit jeder Variation nur in verschiedenartige Beleuchtung; bei ihnen schimmert daher das Thema stets ziemlich leicht er-

---

1) p. 338.

2) Siehe J. Simon, »Abt Voglers kompositorisches Wirken«, Berlin 1904.

3) Zum erstenmal in op. 7; z. B. steht der zweite Takt beim Thema in der Dominante, bei der zweiten und fünften Variation in der Unterdominante.

4) Vgl. z. B. A. Eberl, »Huit variations sur une marche de l'opéra Raoul Barbe-Bleue« (für zwei Klaviere), besonders die sechste Variation.

kennbar durch. Die anderen verleihen ihrem Thema eine proteusartige Fähigkeit, sich in die verschiedensten und überraschendsten Gestalten umzuwandeln; naturgemäß macht es dabei dem Hörer bisweilen Mühe, das Thema oder auch nur seinen Grundriß in den Variationen wiederzuerkennen.

Beiderlei Standpunkte verflachen im Virtuosenzeitalter. Technische Rücksichten treten an die Stelle der musikalischen. Dem Geist der Zeit folgend benützt auch Weber die Variationenform vor allem zur Entfaltung von Glanz und Virtuosität. Abt Vogler huldigt besonders im »Air de Malborough varié« derselben Richtung; doch versteht Weber bereits in seinem op. 5 die Virtuosität mehr zu beleben.

Schon im op. 2, dem einzigen Variationenwerk, welches vor der Bekanntschaft mit Vogler entstanden ist, verfolgt Weber ausgesprochen technische Zwecke. Es ist musikalisch reizlos[1]), enthält aber bereits einige Eigentümlichkeiten des späteren Weber, wie Dezimengriffe, Tremoli usw.[2]). Op. 5 und 6 sind etwas persönlicher gefärbt; insbesondere ist das Finale von op. 5 (»Masurisch«) ein hübsches Charakterbildchen. In diesen beiden Werken macht Weber einen bescheidenen Versuch, dem Thema nicht nur formal wie in op. 2, sondern auch inhaltlich durch die Variierung neue Seiten abzugewinnen[3]).

Um die Zeit, da Weber Operndirigent in Breslau war (1804—06) ist er zum fertigen Pianisten herangereift[4]). Davon legen die Variationen über »Vien' quà, Dorina bella« Zeugnis ab. Mit diesem Werk steht der Virtuose Weber zum ersten Male in vollem Rüstzeug vor uns, und mit ihm schlägt er alle Konkurrenten seiner Zeit aus dem Feld. An den farblosen Etüdenton seines ersten Versuchs auf diesem Gebiet erinnert uns höchstens noch die dritte Variation. Im übrigen zeigt er sich jetzt im Vollbesitz seines feurigen Temperaments, dessen mitreißender Wirkung sich kaum jemand wird entziehen können. An technischer Schwierigkeit werden diese Variationen nur von denjenigen über ein Thema aus »Joseph« übertroffen[5]).

Nach diesem Werk hat Weber in der Kunst der Variation kaum mehr Fortschritte gemacht. Es genügt daher, die folgenden Zyklen zu streifen. Die Variationen op. 9 über ein eigenes Thema sind musikalisch schwächer

---

1) Höchstens als Arbeit eines dreizehnjährigen Knaben beachtenswert.

2) S. o. Seite 5 ff. und 9.

3) Vgl. Reißmann, p. 29 ff. Es ist jedoch ein Irrtum Reißmanns, daß Weber mit op. 7 zur formalen Art der Variierung zurückgekehrt sei. In Wirklichkeit beschreitet er den in den vorigen Variationen eingeschlagenen Pfad weiter; man denke nur an den Siciliano von Nr. 4, dessen Ausdruck von dem des Themas erheblich verschieden ist.

4) M. v. Weber I, p. 95 f.

5) Var. Nr. 5 enthält verschiedene Figuren, die teils in derselben, teils in ähnlicher Form im Finale der *C* dur-Sonate wiederkehren.

als op. 7 und stehen auch an technischem Glanz merklich hinter ihm zurück. Schon das Thema entbehrt der persönlichen Note; es ist ein bischen in der Weber sonst ferne liegenden Art des Wiener Ländlers gehalten[1]). Desgleichen ragen die trotz der vorgerückten Opuszahl im nämlichen Jahre entstandenen Variationen für Klavier und Violine, op. 22, sowie diejenigen für Klavier und Klarinette, op. 33, nicht besonders hervor. Einen zweiten Gipfel hat Weber erst mit den Variationen über »A peine au sortir de l'enfance« erreicht. Dieses Lied aus Méhuls Oper »Joseph in Ägypten« war damals sehr beliebt und wurde öfters variiert. Weber hat den Vogel abgeschlossen; doch kann auch die Komposition von F. Ries (op. 46) neben ihm bestehen.[2]) Auch dieses op. 28 zeichnet sich weniger durch inneren Wert als durch die geschickte Aufmachung und den prickelnden Reiz der technischen Effekte aus; man ließe ihm übrigens keine Gerechtigkeit widerfahren, wenn man nicht auch den Ernst des Trauermarsches (Nr. 6) anerkennen würde. Das Finale, in dem andauernden Akkord-Staccato ein Analogon zum Momento capriccioso[3]), ist eines der brillantesten und schwierigsten Stücke Webers und der Zeit überhaupt; aus ihm läßt sich Webers Bedeutung für die Entwicklung des neuzeitlichen Virtuosenstils deutlich ablesen.

Die Variationen »Schöne Minka«[4]), die einzigen, die eine Introduktion besitzen, sind musikalisch im einzelnen mindestens ebenso wertvoll wie ihr Vorgänger, als Ganzes aber weniger wirksam infolge einer gewissen Gleichförmigkeit und der zu großen Länge des Finales. Äußerlicher sind die Variationen über ein Zigeunerlied, aber flott und feurig wie fast alle anderen. Zu erwähnen ist noch, daß auch die drei Sammlungen von vierhändigen Klavierstücken je ein kleines Variationenwerk enthalten; doch kann sich nur das aus op. 60 mit den zweihändigen messen.

2. Momento capriccioso und Rondo brillante.

Die extrem virtuose Richtung, die Weber in einigen der Variationen op. 7 eingeschlagen hat, verfolgt er zunächst ein Jahr später im »Momento capriccioso« weiter. Darin wendet er eine Akkord-Staccato-Technik an, deren Kühnheit für seine Zeit geradezu unerhört ist[5]). Mit dem »Momento« hat Weber nicht nur diese neue Errungenschaft

1) Vielleicht eine Reminiszenz an seinen um vier Jahre zurückliegenden Aufenthalt an der Donaustadt?

2) Dagegen steht der überaus geschmacklose Modekomponist Gelinek, ein Repräsentant des damaligen Tiefstandes der Variationengattung, mit seinen dasselbe Thema behandelnden Variationen Nr. 89 weit unter Weber, obgleich sie nicht zu den schlechtesten von den etwa 125 Variationswerken gehören, welche seinen Namen tragen (er soll indes nicht alle selbst geschrieben haben).

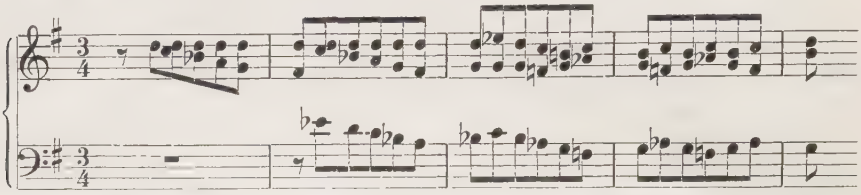
3) Siehe unten und folgende Seite oben.

4) Das Thema der Variationen ist nicht ganz identisch mit dem kleinrussischen Volkslied, sondern ähnelt ihm nur.

5) A. Rubinstein (p. 50 f.) ist der einzige Weber-Schriftsteller, der dies bemerkt hat.

in die Klavierliteratur eingeführt, sondern gleichzeitig ein Musterbeispiel ersten Ranges dafür geschaffen. Es gibt in der Tat keine Vorlage. Bei D. Scarlatti findet sich einmal folgende Stelle[1]):

14.



Doch stehen diese Takte ganz vereinzelt in ihrer Umgebung, und aus dem Charakter der übrigen Teile des Stückes ist zu entnehmen, daß trotz der Vorschrift »Presto« das Tempo der Achtel langsamer ist als das der Viertel bei Weber. Die Geschwindigkeit ist aber von Belang, insofern die Art der technischen Ausführung davon abhängt. Die für das »Momento« erforderlichen Bewegungsformen des Handgelenks sind zudem nur bei der Mechanik des Hammerklavieres wirksam. Musikalisch steht das Stück nicht ganz auf der Höhe späterer Kompositionen. Der Anfang ist vom Scherzo der Eroica beeinflußt, wie Reißmann[2]) und nach ihm Servières[3]) richtig bemerken.

Gehört das »Momento« zur Virtuosenmusik von reinstem Wasser, so ist dagegen das Rondo brillante[4]) eines der besten Erzeugnisse der Salonmusik. Formal gleicht es den Sonatenrondos. Dem gemäßigten Tempo und der munteren Grazie des Finale der *As* dur-Sonate steht es näher als dem Prestotempo und virtuosen Draufgängertum in den Endsätzen der ersten und dritten Sonate. Obwohl es dem Beginn von Webers reifster Zeit entstammt, kann es die geistige Verwandtschaft mit den Rondos von Dussek nicht verleugnen. Der gefällige, bei Weber noch mehr aristokratisch-kavaliermäßig angehauchte Plauderton schlägt die Brücke zwischen den Werken der beiden. Nächst der »Aufforderung« und dem Konzertstück ist das Rondo brillante das beliebteste Klavierstück Webers.

3. Allemanden, Ecossaisen, Walzer, Polonaisen, »Aufforderung zum Tanz«.

Wir Heutigen erkennen unter allen Klavierwerken Webers den Tanzkompositionen die Palme zu. Zu seinen Lebzeiten und noch eine Weile darnach[5]) mochte man seinen Sonaten mehr Wert beimessen; denn Weber hat wie stets so auch in ihnen den Ton der Zeit gut getroffen[6]), und

1) Sonate *G* dur, Farrenc a. a. O. VII, p. 400; eine ähnliche Stelle im ersten Satz der Sonate op. 2 *B* dur (1745) von Chr. Schaffrath.
2) p. 37 f.
3) p. 67.
4) Im Autograph ist die Überschrift italienisch abgefaßt, in den meisten neueren Ausgaben ist »Rondeau brillant« zu lesen.
5) Vgl. Jähns p. 8.
6) Vgl. Gehrmann p. 12.

damals ist wohl a priori die Sonate über alle anderen Gattungen gestellt worden. Es hat die historische Perspektive gefehlt zur Erkenntnis, daß Webers Sonaten an dauerndem Wert doch weit hinter den Schöpfungen anderer Meister zurückstehen müssen. Durch einen Abstand von hundert Jahren sind wir in der Lage, klarer zu sehen: sein Ureigenstes hat er in der Polacca brillante und vor allem in der »Aufforderung« gegeben, sie sind, mit seinen anderen Klavierwerken verglichen, am vollkommensten, vollkommen darum, weil sich bei ihnen Absicht und Ausführung, Form und Inhalt großartig decken. Hier ist Weber unumschränkter Herr der Mittel, keine Fessel hemmt ihn mehr wie bei der Sonatenform, nirgends kommen auch sein sprühendes Temperament und sein ausgeprägt ritterlicher Zug unverfälschter und überzeugender zum Ausdruck[1]). Es ist nur bedauerlich, daß er dieses Gebiet so wenig gepflegt hat.

Die zwölf Allemanden[2]) und die sechs Ecossaisen sind ganz frühe Werke und machen den Eindruck unbedeutender Gelegenheitskompositionen. Solche waren auch, wie wir wissen[3]), die sechs Walzer. Doch verraten sie den echten Weber mehr als die vorigen Tänze; auch deuten sie bereits auf Schubert und Chopin hin.

Chopin war freilich der wesentlich vielseitigere Tanzkomponist. Das zeigt sich besonders in den Polonaisen. Unter denen von Chopin finden sich merkwürdig schwermütige, manchmal sogar tiefsinnige Weisen, wie sie in der älteren Literatur auf diesem Gebiete nur Wilhelm Friedemann Bach eigentümlich sind[4]). Das hängt mit dem harmonischen Reichtum zusammen, den beide besitzen. Bei Weber ist diese Seite viel schwächer entwickelt: seine Erfindungsgabe erstreckt sich mehr auf Rhythmus und Melodie. Die zwei Polonaisen bewegen sich untereinander im ganz gleichen Fahrwasser. Beider Element ist gesunde, kraftvolle Sinnlichkeit und überschäumende Festesfreude, der volle Glanz des Ballsaales, mit Sporenklirren, Kleiderrauschen und was sonst noch dazugehört. So einseitig sie sich diesem Typ zuwenden — sie verkörpern ihn vollendet; in dieser Besonderheit wird Weber auch von Chopin nicht überboten.[5])

Der Neuerer, der Weber gelegentlich war[6]), kommt in der *Es* dur-Polonaise zum Ausdruck. Sie ist nämlich allem Anscheine nach historisch die erste, die mit einer langsamen Einleitung versehen ist. Diese

---

1) Vgl. Riehl, p. 293.

2) In manchen Ausgaben richtiger »Deutsche Tänze« bezeichnet, denn die Allemande ist ja ursprünglich in gerader Taktart.

3) S. Jähns, p. 165 ff.

4) Von seinen zwölf Polonaisen sind einige im Adagio-Tempo!

5) Von Chopins Polonaisen gehört übrigens auch nur die in *A* dur der beschriebenen Sphäre an; der *As* dur-Polonaise ist noch ein anderes Moment beigemischt, zum Festlichen gesellt sich dort etwas Gemessenes, beinahe Feierliches.

6) Vgl. Momento und Konzertstück; doch blieb er oft auch beim Hergebrachten, s. oben p. 4, 9, 16 f und besonders 21.

und alle ähnlichen Introduktionen zu Instrumentalstücken gehen letzten Ursprungs auf die französische Ouverturenform zurück. Die Einleitung zur *Es*dur-Polonaise ist wieder eine von den ausgesprochen orchestral angelegten Partien in Webers Klavierkompositionen[1]). Das Werk fällt in die Zeit seines lustigen Lebens in Stuttgart und der vorübergehenden Neigung zu der Schauspielerin Margarethe Lang, der es auch gewidmet ist. Einzig und allein der etüdenhafte zweite Seitensatz[2]) weist darauf hin, daß Weber das Stück in dem jugendlicher Alter von 21 Jahren geschrieben hat. Bei der um elf Jahre jüngeren Schwester, Polacca brillante in *E*dur, ist auch der letzte derartige Schönheitsfehler getilgt. Nirgends ist in diesem Stücke ein toter Punkt. Es ist wie aus einem Guß und entbehrt dennoch nicht der Gegensätze. Zu betonen, daß es keiner der Zeitgenossen erreicht hat, dürfte überflüssig sein; diesmal ist selbst Beethoven mit seiner gerade zwischen den beiden Weberschen entstandenen *C*dur-Polonaise op. 89 nicht auszunehmen.

Die »Aufforderung zum Tanz«, die Krone von Webers Klavierwerken und eine seiner originellsten Schöpfungen überhaupt, hat sich nicht ohne Grund bis auf den heutigen Tag eine nahezu beispiellose Popularität bewahrt, für welche auch die zahlreichen Bearbeitungen der verschiedensten Art sprechen. Dieses Meisterwerk, das man ohne Zaudern genial nennen darf, hat epochemachend gewirkt als die erste Poetisierung des Tanzes, zugleich eine der vollendetsten, die es gibt[3]). Das Neue liegt zunächst einmal in der Form. Bis dahin und auch noch zu Webers Zeit waren die Walzer, auch die verwandten »Anglaisen«, »Ecossaisen«, »Deutsche Tänze«, »Ländler« usw. in knapper, fast immer zweiteiliger Form mit oder ohne Trio gehalten. Der Gedanke, daraus eine größere Szene, eine musikalische Tanzdichtung[4]) zu gestalten, ist Webers Eigentum. In der reinen, selbständigen Instrumentalmusik gab es gar nichts Ähnliches. Auch aus den Opernballetten kann er kaum Anregung geschöpft haben; soweit diese überhaupt von größerem Umfang waren, bestanden sie aus lose aneinandergereihten Einzelnummern, welche formal keine Beziehung zueinander hatten. Die Gliederung des Stückes ist einfach und klar. Es führt den Untertitel »Rondo«[5]) und schließt sich tatsächlich in den Umrissen der Rondoform an; doch sind die überaus zahlreichen Ganzschlüsse im Rondo ungewöhnlich. Der »Aufforderung« ist

1) Das hat Liszt veranlaßt, sie zu instrumentieren und — ein unerlaubter Eingriff! — der Polacca brillante anzufügen, die er mit dem ihm eigenen Mangel an Stilgefühl für Klavier und Orchester bearbeitet hat.

2) Etüdenhaft besonders von da an, wo die drei *B* aufgelöst sind.

3) Vgl. Jähns, p. 283.

4) Max M. v. Weber nennt die Aufforderung »ein kleines Singspiel ohne Worte auf dem Klavier« (II, p. 204), ähnlich La Mara »ein ganzes kleines Drama ohne Worte« (p. 34), Fr. Niecks »the incarnation of the spirit of the modern waltz« (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VI, »Concerning the waltz«, p. 204).

5) Im Autograph; spätere Ausgaben setzen »Rondeau brillant«.

wie der *Es* dur-Polonaise eine langsame Einleitung vorangestellt, die auf die fernere Walzerkomposition von nachhaltigem Einfluß war.[1])

Interessant ist die mutmaßliche Herkunft des thematischen Materials. Es kann der Oper »Alcindor« entstammen, die Weber unzweifelhaft angefangen, dann aber beiseite gelegt hat: sein Sohn hält dies für wahrscheinlich[2]). Einige Grundgedanken der »Aufforderung« sind aber vielleicht viel älter: er soll sie schon 1810 in Darmstadt von Fußwanderungen heimgebracht haben, die er mit seinen Freunden und seiner treuen Begleiterin, der Guitarre, in der Umgebung zu machen liebte[3]).

Wie beim Konzertstück, so besitzen wir auch zur »Aufforderung« eine aus Webers eigenem Munde herrührende Auslegung[4]). Es handelt sich um eine Szene im Ballsaal. »Brausende Festlust, glühender Lebensdrang, verführerische Liebeslockung« charakterisieren sie nach Worten Otto Gumprechts. Wohl mit Recht betonen er und Riehl die erotische Grundstimmung[5]). Ein solches Maß von gesundem sinnlichem Temperament ist der Tanzmusik bis dahin fremd gewesen. Doch kann man nicht behaupten, vor Weber sei der Walzer nur »ein anmutig dahingleitender Tanz« gewesen[6]) und vor Weber hätten nur »schwerfällige Schulmeisterballette« existiert[7]). Das ist natürlich über das Ziel geschossen. Sämtliche zwölf deutsche Tänze von Clementi und mehrere der »Balli« von M. Haydn sind in Presto- oder Allegro-Tempo gehalten. Mozarts deutschen Tänzen kommt nur zum Teil die gemächliche Bewegung des Ländlers zu, und in Dittersdorfs »Hokus-Pokus« (Anglaisen) findet sich mehrfach die Bezeichnung »Con brio«, »con fuoco«. Joseph Weigl hat einen sehr lebhaften »Ballo« in *C* dur geschrieben. Hummels Walzer sind teils munter, teils feurig. Auch mit Weisen, die in Moll stehen und dennoch tanzbar sind, ist Weber nicht als erster auf dem Plan erschienen[8]); schon vor ihm hat Wölfl einen Walzer in Moll komponiert, dazu mit der Überschrift »con fuoco«[9]).

Sind auf diese Weise Weber manchmal gar zu viele Neuerungen in die Schuhe geschoben worden, so bleibt doch die Komposition der »Aufforderung« eine große Tat. Zum erstenmal ist dem Walzer eine freie, größer als bisher angelegte Form gegeben, wodurch auch für volle Entfaltung der Virtuosität erst der erforderliche Spielraum geschaffen ist. Diese Form ist mit einem durchaus neuzeitlichen Geist erfüllt.

1) Man denke nur an Johann Strauß.
2) Max M. v. Weber II, p. 204.
3) Max M. v. Weber I, p. 200.
4) Sie ist wiedergegeben von Jähns, p. 284.
5) Gumprecht, p. 53 f.; Riehl, p. 298 f.
6) Riehl, p. 296.
7) Ambros, p. 201.
8) Wie Riehl zu meinen scheint, p. 299.
9) Die meisten der genannten Tänze finden sich in der Sammlung »Die lustigen alten Herren« von Ernst Pauer.

Wie mit Seherblick hat Weber das Bild des Tanzes für ein ganzes Jahrhundert entworfen. Der Charakter dieses Tanzes ist so scharf erfaßt und so getreu wiedergespiegelt, daß wir das Bild trotz mancher Geschmackswandlungen selbst in der Gegenwart noch als zutreffend anerkennen müssen.

Anhang.

Werke für Klavier zu vier Händen.

Die größeren Meister vor Weber haben wenig für Klavier zu vier Händen geschrieben: Mozart, Clementi und Dussek je einige Sonaten, Beethoven nur eine, ferner Haydn und Mozart je ein Variationenwerk, Beethoven zwei, u. s. f. Von wo dieser Zweig der Literatur ausgeht, wird eine Spezialuntersuchung ergeben müssen; eine solche ist gegenwärtig noch nicht vorhanden. Die Entstehungszeit dürfte ungefähr die Mitte des 18. Jahrhunderts sein[1]). Noch früher war der Umfang der Klaviere so gering, daß der Gedanke des Zusammenwirkens zweier Personen an einem Instrument gar nicht aufkommen konnte. Zu den ältesten Vertretern werden J. J. Küffner (1710—86), Chr. H. Müller (1734—82), sowie der Bückeburger und der Londoner Bach gehören. Daß das Spiel zu vier Händen damals noch eine Seltenheit war, beweisen die umständlichen Titel wie: »Sonaten fürs Clavier als Doppelstücke für zwey Personen mit vier Händen[2])« oder: »Sonates pour le Clavecin . . . . la 5me à 4 mains et peut être jouée par 2 personnes sur le même Clavecin[3])«. Von den Achtziger Jahren an wendet man sich der neuen Gattung mehr zu. Es sind auch jetzt noch fast ausschließlich Sonaten (von E. W. Wolf, Fr. W. Rust, L. Kozeluch, Sterkel, Pleyel, Eberl, Wölfl); auch dreihändige (J. W. Häßler) und fünfhändige (J. Fr. Dalberg) tauchen nebenbei bemerkt auf. Der gelehrte Albrechtsberger steuert einige Präludien und Fugen bei, und Abbé Gelinek fröhnt seiner Variationenleidenschaft auch vierhändig. Kleine Stücke hat es vor Weber fast gar nicht gegeben, wie auch D. G. Türk in der Vorrede zu seinen 120 vierhändigen Kinderstückchen bezeugt[4]).

Weber hat keine Sonaten oder sonstigen Werke größeren Umfangs für Klavier zu vier Händen geschrieben, sondern nur drei Hefte von je sechs bis acht kleinen Stücken, die untereinander keinen Zusammenhang haben. Das erste gehört der frühesten Zeit an, das dritte zählt zu den letzten Klavierwerken. Bei dem op. 3 verraten die Entstehungs-

1) Das Spiel an zwei Klavieren ist viel älter; es geht auf Andrea Gabrieli zurück, vgl. M. Seiffert, »Geschichte der Klaviermusik« (1899) I, p. 36.

2) Von dem genannten Müller.

3) Von Johann Christian Bach.

4) Sie sind wahrscheinlich im gleichen Jahre (1803) erschienen wie das op. 3 Webers. Die ebenfalls in kleiner Form gehaltenen vierhändigen Stücke von Lauska und Kalkbrenner dürften später entstanden sein.

zeit gewisse kleine Ungeschicklichkeiten[1]) und besonders der teilweise bemerkbare österreichische (Haydn-Mozartsche) Einschlag, der wohl auf den Unterricht bei Michael Haydn zurückzuführen ist[2]). Sämtlichen sechs Nummern ist ein anmutiger, melodiöser Zug eigen. Die ganze Faktur, desgleichen der Ausdruck ist höchst einfach und doch frei von Trivialität. Auch die Harmonik ist — wie nicht anders zu erwarten — durchaus bescheiden, besonders in den ersten Nummern; nur im Rondo (Nr. 6) ist sie verhältnismäßig etwas reicher.

Einen Fortschritt bedeutet die nächste Sammlung, op. 10. Hatte in Webers ersten vierhändigen Versuchen die Secondo-Partie noch vorwiegend den Charakter der Begleitung, so stößt man jetzt ein wenig häufiger auf kontrapunktische Bildungen, die für den vierhändigen Stil noch mehr Bedürfnis sind als für den zweihändigen; denn im allgemeinen sollen beide Partien gleichmäßig bedacht sein, und das ist bei homophoner Schreibweise nicht durchzuführen. Die stets leichtfließende Erfindung bekundet den echten Weber. Einwirkungen anderer Meister sind zwar noch nicht ganz verschwunden, doch treten sie gegen früher zurück. Das Thema von Nr. 3 erinnert an Mozart oder vielleicht noch mehr an die Ausdrucksweise der Mannheimer; Jähns[3]) hält es nicht für ausgeschlossen, daß es von Danzi herrührt. Die *C* dur-Episode in Nr. 6 klingt etwas an Haydn an; dagegen hat der glänzende, walzerartige Hauptsatz spezifisch Weberschen Charakter. Die beste Nummer ist wohl der ungemein schwungvolle »Masurik« (Nr. 4).

Beide vorausgehende Sammlungen übertrifft das op. 60 an rhythmischer Frische, Reichtum der melodischen Erfindung und harmonischer Freiheit. Es trägt den Stempel der Reife und entspricht an Bedeutung annähernd den besten gleichzeitigen Kompositionen zu zwei Händen. Alle acht Stücke haben einen dramatischen Zug; ihre Ableitung aus dem zur Oper »Alcindor« aufgespeicherten Material ist daher entschieden glaubhaft[4]). Webers Vorliebe für punktierte Rhythmen macht sich besonders stark geltend; seine Begabung, fremde Volksstämme musikalisch zu schildern, feiert in Nr. 4 (»Alla Zingarese«) Triumphe. Mit diesem Heft hat Weber eine Stufe der Vollkommenheit erreicht, die ihn in die erste Reihe der Vertreter der vierhändigen Klaviermusik rückt, wenigstens soweit es sich um das Gebiet des kleinen Charakterstückes handelt, das er ausschließlich bebaut hat.

1) Z. B. eine nicht ganz natürlich klingende Gruppe von sieben Takten in Nr. 1, Takt 17 ff.

2) Aus dem Menuett (Nr. 3) spricht Joseph Haydn, Mozart z. B. namentlich aus den Takten 5—8 in Nr. 1.

3) S. 95.

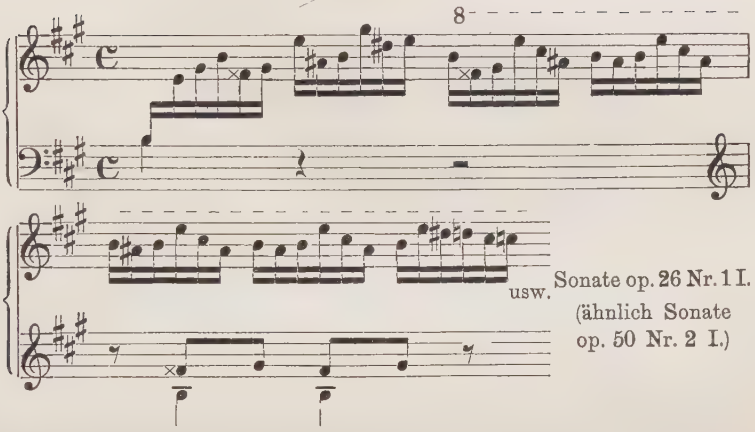
4) M. v. Weber II, p. 204.

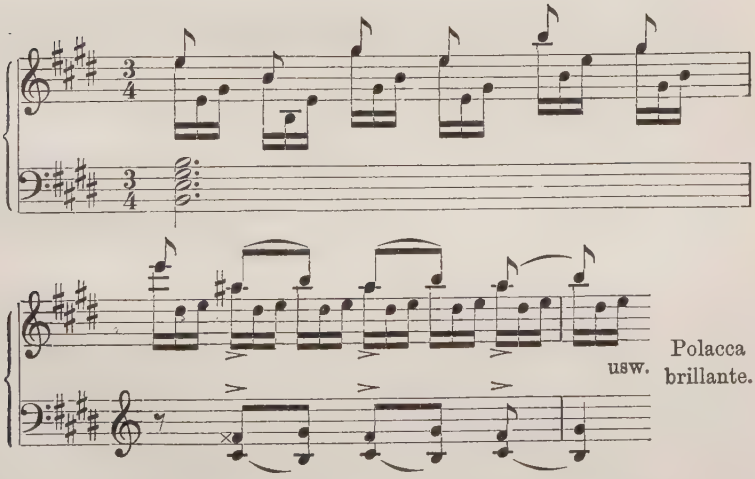
Register der Komponistennamen.

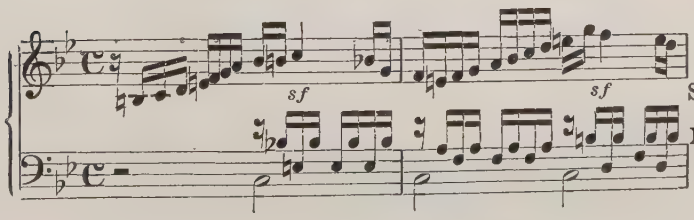
Albrechtsberger 36.
Bach, Joh. Seb. 2 f, 26.
—, Wilh. Friedem. 33.
—, K. Ph. E. 3, 18, 22 f.
—, Joh. Christoph Fr. 36.
—, Joh. Christian 3, 36.
Beethoven **1** f., 4 f., 7 ff., 13, **16** f., 19, 22—27, 29, 32, 34, 36.
Berger, L. 4, 18.
Böhner 27 f.
Brahms 5, 10, 16 ff., 26, 29.
Cherubini 15.
Chopin 2, 5, 10, 16, 24, 27, **33**.
Clementi 3 f., 8, **12**, **18** ff., 22, 24, 35 f.
Couperin (le Grand) 5.
Cramer, J. B. 4, 8, **18** ff., 22.
Czerny 4, 18.
Dalberg 36.
Danzi **14** f., 37.
Dittersdorf 35.
Durante, Fr. 3, 8.
Dussek, J. L. 4 f., 8, **12** f., **18** f., 22, 24, 28, 32, 36.
Eberl 5, 29, 36.
Field 4, 24 f., 28.
Fischer, J. K. F. 3.
Froberger 9.
Gabrieli, A. 36.
Gelinek (Abt) 5, 17, 31, 36.
Gluck 22.
Grieg 2.
Häßler, J. W. 36.
Haydn, J. 2, 8, 13, 22, 24, 36 f.
—, M. **13** f., 26, 35, 37.
Hummel, J. N. 4, 18 f., 24, 28, 35.
Jensen, A. 2.
Kalkbrenner, Fr. 4, 18, 22, 36.
Klengel, A. A. 4.
Kozeluch, L. A. 5, 36.
Krebs, J. L. 3.
Küffner, Joh. Jak. 36.
Kuhnau 3.
Lauska 18, 22, 36.
Liszt 2, 4 f., 14, 34.
Louis Ferdinand (Prinz) 4, **13**, 21, 24.
Maichelbek 8.
Marcello 3.
Mendelssohn 5, 16, 18, 24, 26 f.
Meyerbeer 14.
Monn 22.
Moscheles 4, 24.
Mozart 2, 4, 8, 16, 18 f., 22, 24, 29, 35 ff.
Muffat, Gottlieb 5.
Müller, A. E. 4, 6 f., 18.
—, Chr. H. 36.
Paradies, P. D. 3.
Pasquini 3.
Pergolesi 22.
Pixis, J. P. 4, 24.
Pleyel, I. J. 5, 17, 36.
Porpora 3.
Rameau 5, 28.
Ries, Ferd. 23, 31.
Rust, Fr. W. 36.
Scarlatti, D. **3**, 8, 18, 26, 32.
Schaffrath 32.
Schubert 2, 10, 16, 18, 29, 33.
Schumann 5, 10, 14, 16, 27.
Spontini 15.
Steibelt 5, 17.
Sterkel 7, 17, 36.
Strauß, Joh. 35.
—, Rich. 21.
Telemann, G. Ph. 8.
Tomaschek 25.
Tschaikowski 2, 26.
Türk 36.
Vogler (Abt) 6, **13** f., 16, 21, 27, 29 f.
Wagenseil, G. Chr. 22.
Wanhal 5, 17.
Weigl, J. 35.
Wolf, E. W. 36.
Wölfl 28, 35 f.

Beispiele (15a—36).

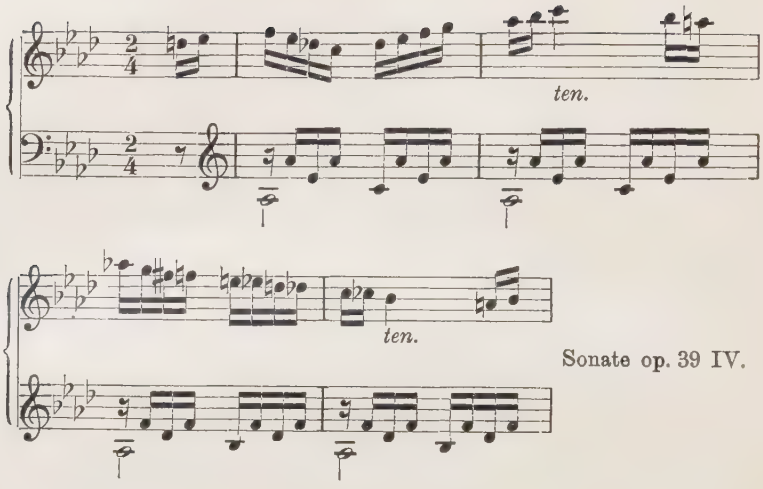
15a.
Clementi.



15b.
Weber.

16b.
Dussek.

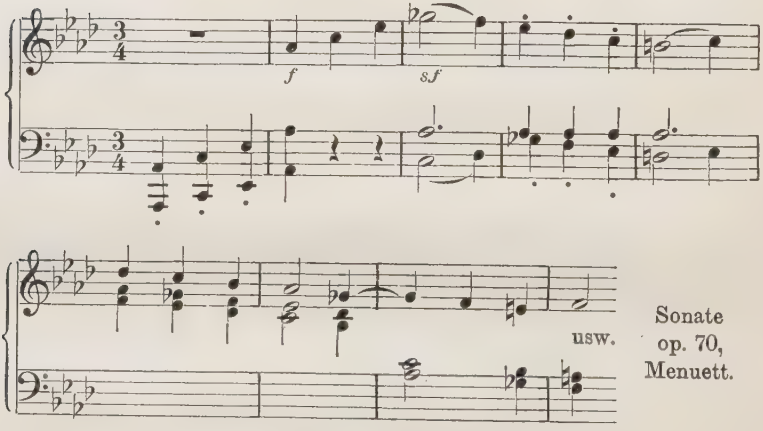


16b. Weber.

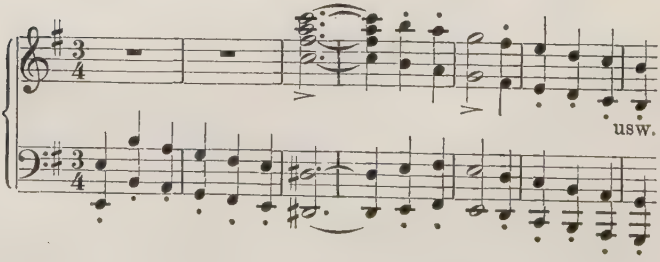


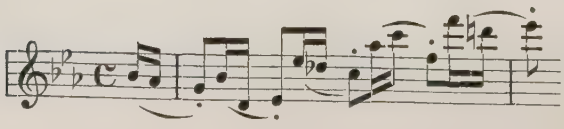
Sonate op. 39 IV.

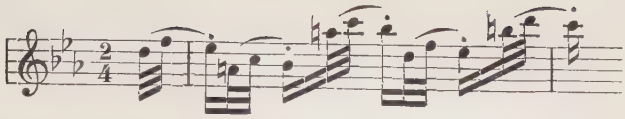
17a. Dussek.

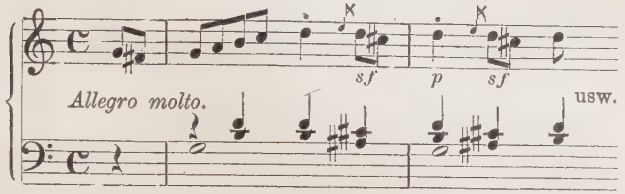


Sonate op. 70, Menuett.

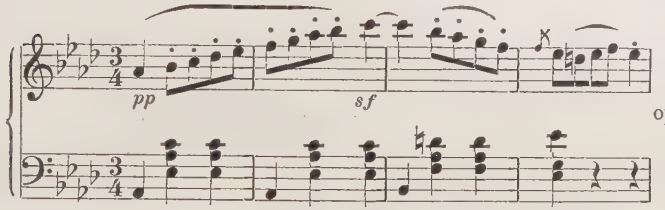
17b. Weber.

Sonate op. 70, Menuett.

18a. Dussek.

»Partant pour la Syrie«, Var. 4.

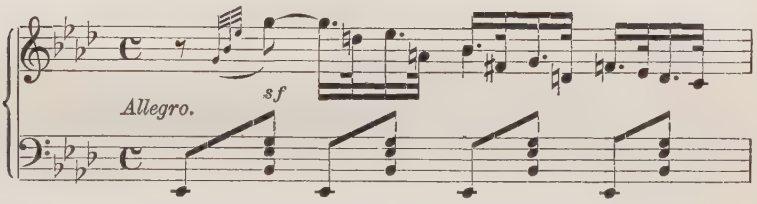
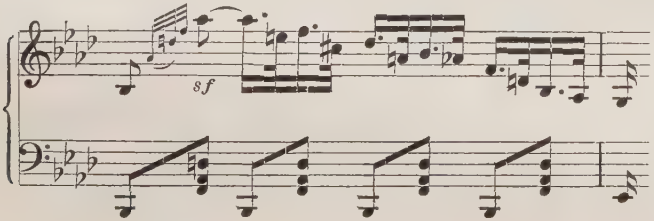
18b. Weber.

Rondo brillante.

19. Dussek.

usw. Sonate op. 35 Nr. 3 III.

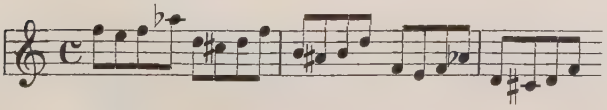
20. Dussek.



Sonate op. 44 III, Trio.

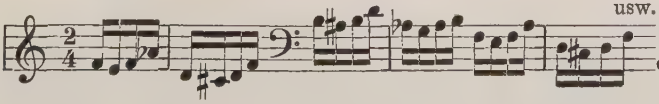
21. Dussek.

Sonate op. 70 I.

22a. Dussek.

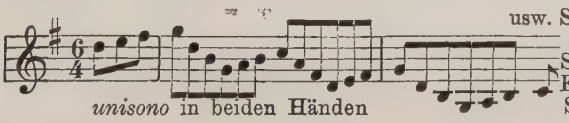


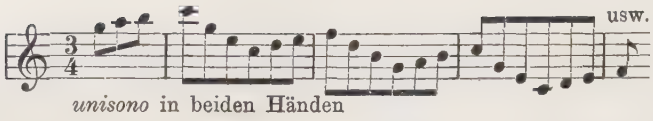
usw. Sonate op. 35 Nr. 3 III.

22b. Weber.



usw. Sonate op. 24 IV.

23a. Dussek.

usw. Sonate op. 35 Nr. 2 II (ähnlich Clementi, Sonate op. 50 Nr. 2 I Koda, und Steibelt, Sonate op. 64 IV.).

23b. Weber.

Konzert op. 11 III (1. Thema).

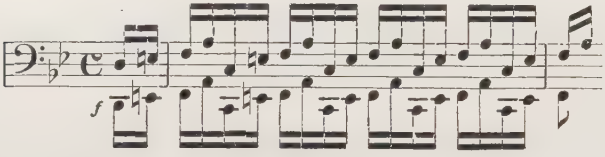
24a. Dussek.

»Chantons l'Hymen«, Var. 3 (ähnlich Cramer, Sonate op. 6 Nr. 3 III).

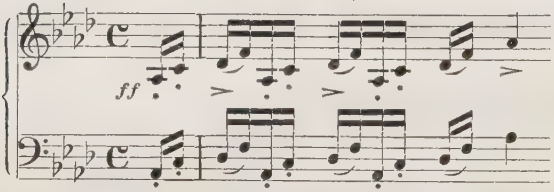
24b. Weber.

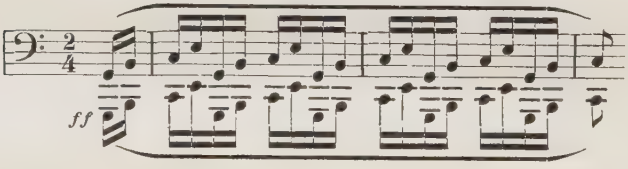
Polacca brillante.

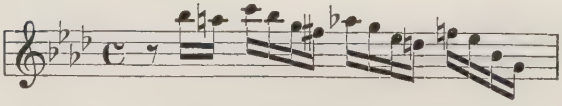
25a. Dussek.

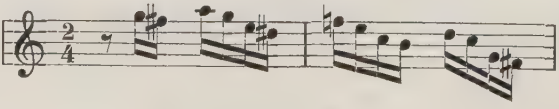


Sonate op. 35 Nr. 1 I.

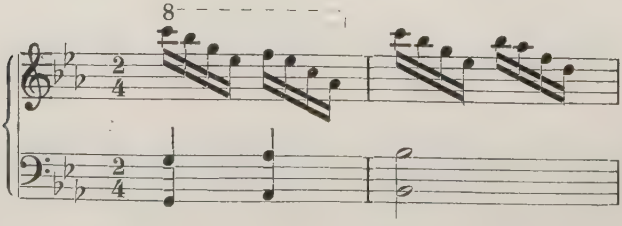
25b. Weber.

Konzertstück. *Allegro passionato.*

25c. Weber.

Sonate op. 24 IV.

26a. Louis Ferd.

Klaviertrio op. 2 I.

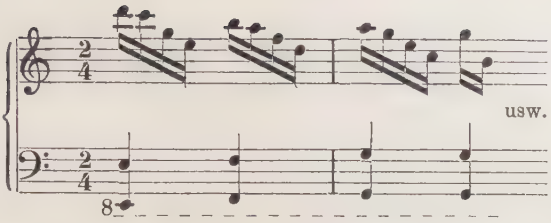
26b. Weber.

Sonate op. 24 IV (ebenso Konzert op. 11 I).

27a. Louis Ferd.

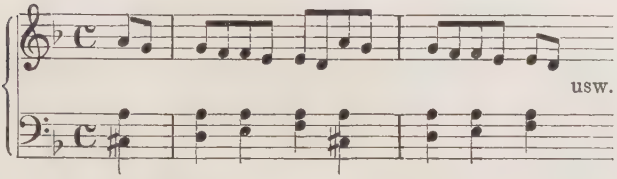


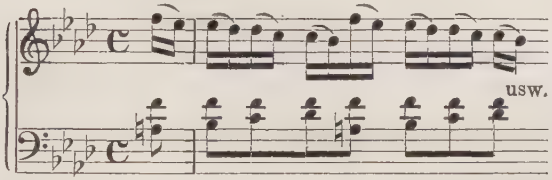
Klavierquintett op. 4 IV.

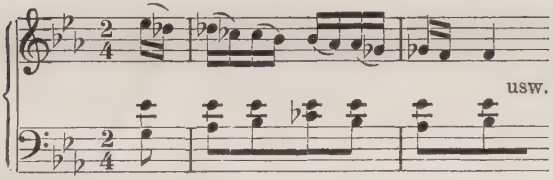
27b. Weber.



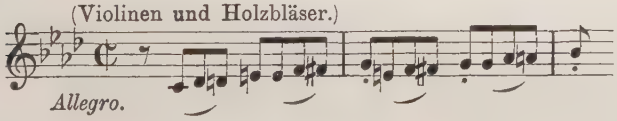
Sonate op. 24 IV.

28a. Beethoven.

Sonate op. 31 Nr. 2 I.

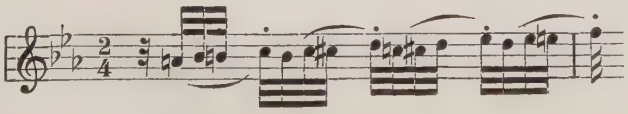
28b. Weber.

Konzertstück, *Allegro passionato.*

28c. Louis Ferd.

Klaviertrio op. 10 III.

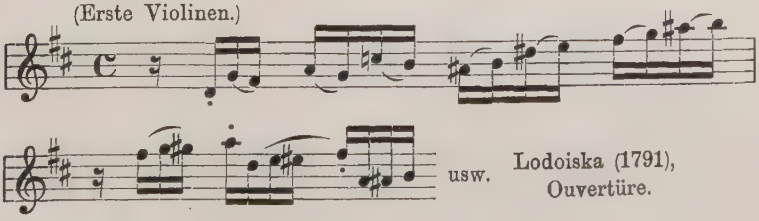
29a. Cherubini.



Medea (1797), Ouvertüre.

29b. Weber.

Rondo brillante.

30a. Cherubini.



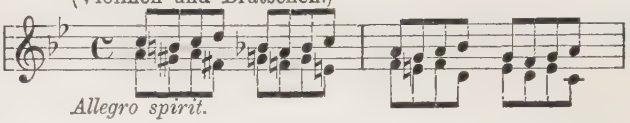
Lodoiska (1791), Ouvertüre.

30b. Weber.

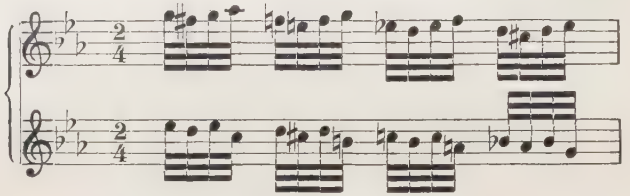
Konzert op. 11 I.

(Violinen und Bratschen.)

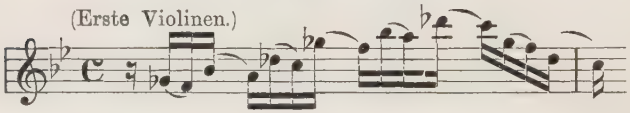
31a. Cherubini.



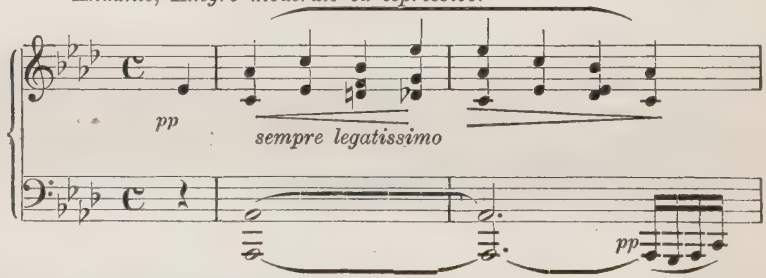
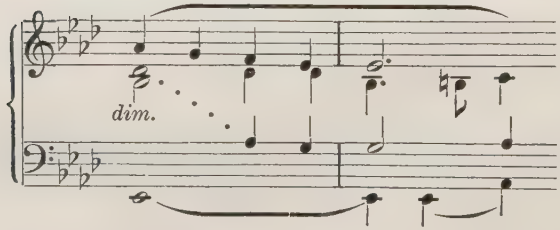
Elisa (1794), Ouvertüre.

31b. Weber.

Rondo brillante.

(Erste Violinen.)

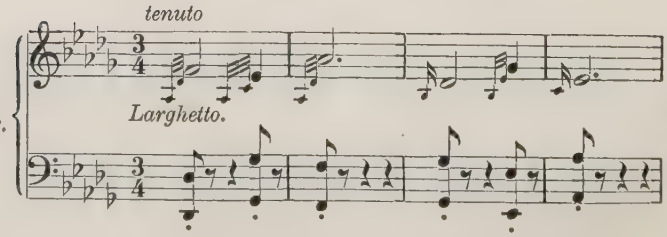
32. Cherubini.

Elisa, Ouvertüre.

Andante, Allegro moderato ed espressivo.

33. Czerny.

Sonate op. 7 I (erstes Thema).

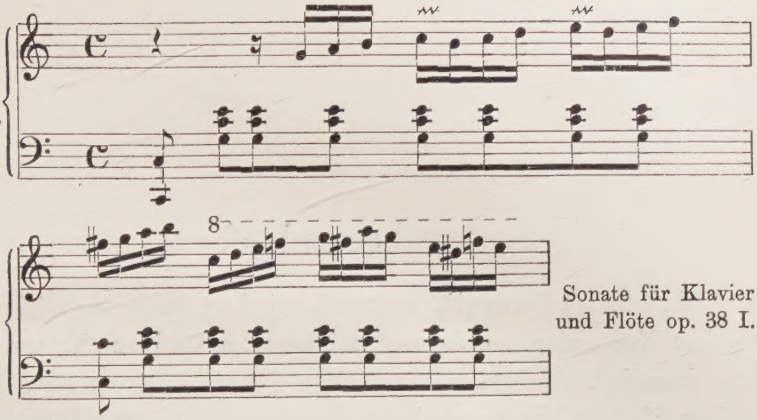
tenuto

34. A. E. Müller.



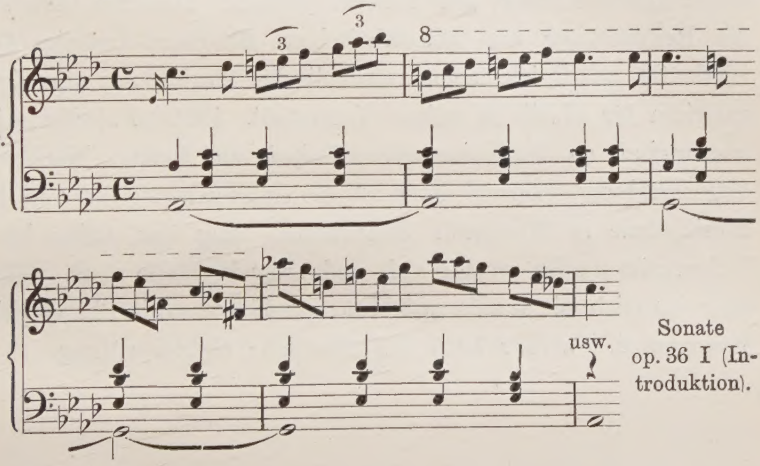
Sonate op. 36 II (erstes Thema).

35.
A. E. Müller.



Sonate für Klavier und Flöte op. 38 I.

36.
A. E. Müller.



Sonate op. 36 I (Introduktion).

Lebenslauf.

Ich, Walter Georgii, württembergischer Staatsangehöriger, evangelischer Konfession, wurde am 23. November 1887 zu Stuttgart als Sohn des damaligen Rechtsanwalts, jetzigen Generaldirektors Max Georgii und seiner Ehefrau Marie, geb. Travers geboren. Daselbst bestand ich 1905 die Reifeprüfung am (humanistischen) Eberhard-Ludwigs-Gymnasium. 1905—09 genoß ich meine musikalische Ausbildung am Kgl. Konservatorium für Musik in meiner Vaterstadt. 1909/10 studierte ich Musikwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Berlin. Nach zweijähriger Unterbrechung, während deren ich als erster Klavierlehrer an der Kaiserl. Musikschule in Woronesh (Südrußland) tätig war, nahm ich 1912 die Universitätsstudien wieder auf, und zwar in Halle a. S. Hier beschäftigte ich mich mit Musik- und Kunstgeschichte sowie Philosophie und bestand am 4. Februar 1914 die mündliche Doktorprüfung.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.